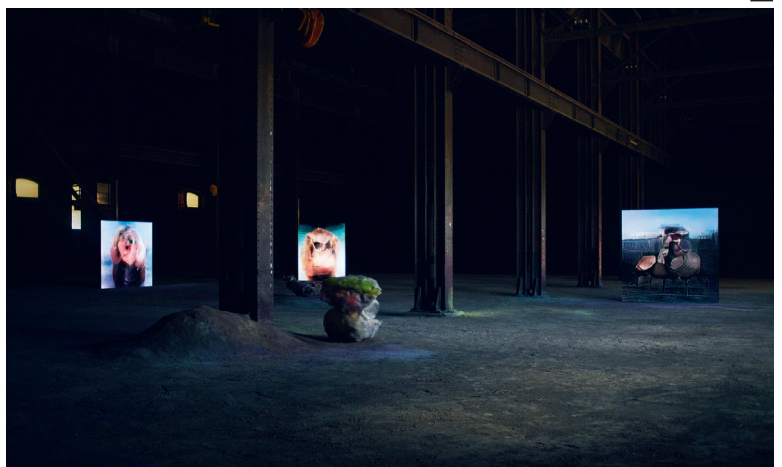
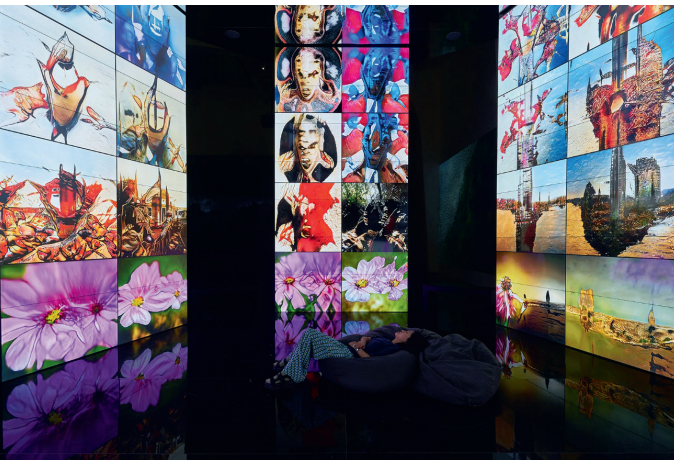
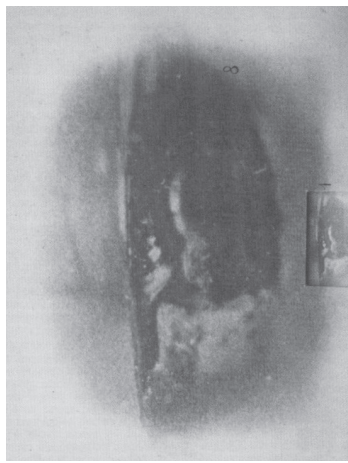
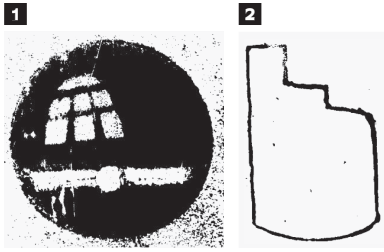




- 1 Willy Kühne, reproduction lithographique d'un optogramme provenant de la rétine d'un lapin exposé devant une fenêtre à barreaux, 1878.
- 2 Willy Kühne, dessin d'un optogramme provenant de la rétine d'un criminel décapité (Gustav Ehrard Reif), 1880. Image non déterminée.
- 3 Dr. Edme Antonin Bourion, reproduction lithographique d'un optogramme provenant de la rétine d'une femme assassinée en 1868, illustrant le rapport d'expertise du Pr Maxime Vernois publié dans la *Revue photographique des hôpitaux de Paris*, vol. II, 1870.
- 4 Sigmund Exner, microphotographie de l'image rétinienne d'une luciole (*Lampyrus splendidula*), 1890. Papier albuminé, 7,3 × 5 387 cm, San Francisco Museum of Art.
- 5 Isabelle Le Minh, *Darkroomscares, after Hiroshi Sugimoto | Formule anallergique*, 2012. Gélatine argentique sur papier baryté, 42,3 × 54,3 cm.
- 6 Memo Akten, *Deep Meditations: A Brief History of almost Everything*, 2018. Installation vidéo et sonore à grande échelle, 60 min. Version « 5 Channel "Monolith" », vue d'installation, *Immaterial/Re-material: A Brief History of Computing Art*, UCCA Center for Contemporary Art, Beijing (Chine), 26 sept. 2020 – 17 janv. 2021.
- 7 Refik Anadol, *Machine Hallucinators — Nature Dreams*, 2021. Boucle vidéo, couleur, son, 20 min, jeton non fongible (NFT), dimensions variables, format carré, taille de l'écran LED : 10 × 10 m. Série « AI Data Sculpture », vue d'installation, König Galerie, St. Agnes, Berlin (Allemagne), 6 nov.-17 déc. 2021.
- 8 Pierre Huyghe, *After U Umwelt*, 2021. Réseau de neurones contradictoire génératif, écrans, son, capteurs, cellules cancéreuses humaines (HeLa), incubateur, odeurs, abeilles, fourmis, mycélium, terre, pigment. Vue d'exposition, LUMA, Arles, (France), 2021. Photographie : Ola Rindal © Pierre Huyghe/ADAGP, Paris (2021) © Ola Rindal.
- 9 Carla Gannis, *Wwwunderkammer*, 2019. Vue de la Wunder Gallery, expérience VR.
- 10 Carla Gannis, *The Garden of Emoji Delights*, 2014. C-Print numérique, 13 × 7 ft [396,24 × 213,36 cm].
- 11 Julien Lomet, *Paradigme optique*, 2021. Galerie virtuelle.
- 12 Julien Lomet, *Creative Harmony*, 2021. Expérience VR.
- 13 Julien Lomet, *Numerica*, 2017.

LA PHOTOGRAPHIE À L'ÉPREUVE DE L'ABSTRACTION

AVANT-PROPOS

■ ULRIKA BYTTNER

Directrice générale de l'ESADHaR

L'exposition *La Photographie à l'épreuve de l'abstraction* réalisée conjointement en 2020 au Frac à Rouen, au Centre photographique d'Île-de-France et au Micro Onde, centre d'art de l'Onde avait permis de mettre en lumière un pan de la photographie contemporaine peu montré en France.

Le cinquième numéro de la revue *Radial* poursuit cette recherche et accueille les textes issus de la journée d'étude éponyme organisée par Véronique Souben, en collaboration avec l'ESADHaR, à Rouen, le 28 octobre 2021.

Cette nouvelle livraison de *Radial* propose également deux entretiens réalisés par Calypso Legendre et Lise Sagnes auprès d'artistes (Carla Gannis et Julien Lomet). Leurs recherches, dont nous ne publions ici que deux items, ont été menées dans le cadre du DNSEP « Parcours numérique » proposé sur le campus du Havre. L'objectif des deux jeunes artistes-chercheuses est de dresser une cartographie des usages de la réalité virtuelle par les artistes actuels. Le choix de ce corpus démontre l'engagement de l'école dans l'accompagnement à la recherche en art résolument ancré au cœur de la pédagogie du deuxième cycle « Art et design ».

Dans un contexte mondial d'incertitudes où les crises se succèdent, ce nouveau numéro de *Radial* traduit la volonté de l'ESADHaR de continuer à militer pour une recherche ambitieuse en art et en design, et à faire connaître les travaux par des publications, expositions, conférences, etc. La pensée artistique, avec sa capacité d'entreprendre des chemins parfois en marge, en dehors des sentiers battus, déplace les points de vue, défriche des zones délaissées et crée des connexions inattendues entre entités hétérogènes. Cette production de formes et d'idées semble donc plus que jamais à même de contribuer à penser les transitions nécessaires et à imaginer nos futurs.

Enfin, je ne pourrais omettre de citer mon prédécesseur, Thierry Heynen, ancien directeur de l'ESADHaR, qui a soutenu et fait vivre le projet de cette revue.

- 01** Avant-propos
■ Ulrika Byttner

THÉMATIQUE - LA PHOTOGRAPHIE À L'ÉPREUVE DE L'ABSTRACTION

- 04** Introduction au paradigme abstrait dans le champ de la photographie
■ Véronique Souben
- 07** La photographie à l'épreuve de l'abstraction
■ Michelle Debat
- 11** De la condition monochromatique en photographie
■ Vincent Bonnet
- 19** L'abstraction rétinienne
■ Marc Lenot
- 24** La photographie concrète, une entrée dans la matière de la photographie
■ Héloïse Conésa
- 29** Des photographies documentaires abstraites : un apparent paradoxe
■ Julie Martin
- 35** Abstraction et spatialisation dans la photographie contemporaine, entretien avec Nathalie Delbard ■ Audrey Illouz
- 40** L'abstraction générative. Jouer contre et avec les programmes des réseaux neuronaux ■ Simon Zara

VARIA

- 50** Carla Gannis, avatars et cabinet des merveilles
■ Entretien par Calypso Legendre et Lise Sagnes
- 55** Julien Lomet, réalité virtuelle et incorporation
■ Entretien par Calypso Legendre et Lise Sagnes
- 58** Le grille-pain de Thomas Twaites
■ Maxence Alcalde

ABSTRACTS - CONTRIBUTEUR·RICE·S - COLOPHON

1

2

4

3

6

5

THÉMATIQUE

7

8

INTRODUCTION AU PARADIGME ABSTRAIT DANS LE CHAMP DE LA PHOTOGRAPHIE

■ VÉRONIQUE SOUBEN

Pour sa nouvelle édition, la revue *Radial* a souhaité se pencher sur la présence, résurgence ou persistance de l'abstraction dans la photographie actuelle. Ce numéro fait suite à l'exposition conçue en 2021 par le Frac Normandie Rouen, en collaboration avec le Centre photographique d'Île-de-France, à Pontault-Combault, et le centre d'art Micro Onde à Vélizy¹, ainsi qu'à la journée d'étude qui l'avait accompagnée en novembre à l'initiative du Frac et de l'ESADHaR – École supérieure d'art et de design Le Havre-Rouen. Intitulée *La Photographie à l'épreuve de l'abstraction*, l'exposition, organisée simultanément par les trois institutions sur chacun des lieux, avait pour dessein de mettre en lumière les diverses manières dont les artistes, en ce tournant du XXI^e siècle, continuent à recourir à des formes abstraites ou non figuratives dans leurs travaux photographiques.

Ce projet a pris forme au moment même où le vocabulaire abstrait paraissait effectuer un retour en force dans les arts visuels. Alors que l'abstraction semblait depuis plusieurs décennies avoir perdu de son pouvoir subversif, s'apparentant à un genre parmi d'autres, on a récemment pu constater un fort regain d'actualité pour cette expression. Il n'est qu'à considérer le grand nombre d'expositions² et de publications³ qui a subitement vu le jour autour de ce concept au moment même où se préparaient l'exposition dans les trois lieux et la journée d'étude. Si ce phénomène est observable dans le domaine des arts visuels, il se vérifie tout particulièrement dans le champ de la photographie. En effet, la photo dite « abstraite », qui jusqu'à récemment, n'avait donné lieu qu'à très peu d'études et d'expositions, a fait l'objet, en 2018, d'une vaste rétrospective à la Tate Modern⁴, de publications significatives, et se retrouve au cœur d'un grand nombre de travaux photographiques.

L'exposition imaginée par le Frac, le Centre photographique et le Centre d'art partait donc du constat que l'abstraction, loin d'avoir perdu de sa pertinence ou déserté le champ de la photographie, n'a jamais été aussi présente que dans les pratiques photographiques actuelles. Plus encore, les artistes photographes, au lieu de se désintéresser des approches abstraites, n'ont en réalité jamais vraiment cessé d'y avoir recours, que ce soit pour expérimenter le médium dans ses évolutions constantes ou pour essayer de nouvelles esthétiques liées à ces transformations. Cet intérêt non désavoué pour l'apparence abstraite, s'il jalonne le XX^e, s'avère néanmoins prendre, en ce premier quart du XXI^e, une ampleur et des significations d'une nouvelle importance.

Ce sont ces orientations nouvellement observées que l'exposition et le catalogue qui l'accompagne⁵ proposaient d'explorer en mettant en avant, à travers plus de 200 œuvres, quatre problématiques dont voici, pour mémoire, les grandes lignes.

La première avait trait aux rendus minimalistes et essentialistes, pour ne pas dire monochromatiques qui se manifestent aujourd'hui dans nombre de photographies abstraites et nous invitent à considérer le médium de manière quasi archéologique, comme pour mieux réévaluer ses origines, ses histoires, son étendue. La seconde considérait le caractère plus spécifiquement

1 ■ *La Photographie à l'épreuve de l'abstraction*, exposition présentée au Frac Normandie Rouen (11 sept. – 6 déc. 2020), à Micro Onde, centre d'art de l'Onde (19 sept. – 21 nov. 2020) et au Centre photographique d'Île-de-France (26 sept. – 13 déc. 2020). Commissariat : Véronique Souben, directrice du Frac ; Nathalie Giraudeau, directrice du CPIF ; Audrey Illouz, responsable de Micro-Onde. 2 ■ Comme l'a relevé la commissaire Marjolaine Lévy dans son texte introductif à l'exposition *Histoire d'abstraction. Le cauchemar de Greeberge* à la Fondation Ricard (16 janv. 2021 – 22 janv. 2022), « depuis le début de l'année 2020, plus d'une dizaine d'expositions muséales présentées dans le monde entier ont fait de l'abstraction leur objet ». Texte en ligne. URL : <www.fondation-pernod-ricard.com/fr/expo/histoires-dabstraction-le-cauchemar-de-greenberg>. 3 ■ Voir notamment le dense ouvrage *L'Abstraction*, dirigé par Arnaud Pierre et Pascal Rousseau, Paris, Citadelles & Mazenod, 2021. 4 ■ Simon Baker, Emmanuelle de l'Écotais, Shoaïr Mavlian et Sarah Allen (eds.), *Shape of Light: 100 Years of Photography and Abstract Art*, cat. exp. (2 mai-14 oct. 2018), Londres, Tate Modern, 2018. 5 ■ Nathalie Giraudeau, Audrey Illouz, Katrin Schöneegg, Véronique Souben, Erik Verhagen, *La Photographie à l'épreuve de l'abstraction*, cat. exp., Berlin/Stuttgart, Hatje Cantz, 2020.

expérimental et matièrologique de certains clichés dont les contenus réaffirment la grande proximité qu'entretient la photo, depuis son apparition, avec les sciences, qu'elles soient naturelles, physiques, astronomiques ou mathématiques. Le caractère proprement formaliste et paradoxalement réaliste de certaines compositions abstraites nous amenait, quant à lui, à nous interroger sur le concept même de photo concrète qui, de László Moholy-Nagy à Gottfried Jäger, en passant par l'École de Chicago, ne cesse de mettre à mal la possibilité pour la photographie de se concevoir comme une entité purement abstraite et nous oblige à repenser le concept, au regard notamment de la peinture. Enfin, le passage de l'argentique au numérique ou l'avènement de l'ère dite post-photographique générait une série de travaux qui, privilégiant chez certains la surface de l'image faite de points, de trames ou de pixels, nous amenait chez d'autres à observer plus spécifiquement le dispositif, les techniques d'impression, avant de nous convier à considérer la photographie dans un champ définitivement élargi, que ce soit sous la forme concrète du volume ou virtuelle de l'image post-internet.

Reprenant ces observations, qui structuraient l'exposition et le catalogue, la journée d'étude organisée par le Frac en lien étroit avec l'ESADHaR, dans le cadre de l'unité de recherche RADIAN, a permis de discuter plus avant ces approches en conviant artistes, chercheurs, historiens, théoriciens, conservateurs, critiques⁶ à échanger autour de quatre tables rondes conçues dans la prolongation de ces premières investigations. Alors que la première table amenait à débattre sur les enjeux que représente le recours à l'argentique ou au numérique dans les pratiques abstraites actuelles, la deuxième cherchait à sonder plus avant la nature des liens qui lient aujourd'hui plus qu'hier (?) les photographes aux sciences. La troisième revenait sur l'ambivalence de l'approche abstraite et son rôle dans la redéfinition de certaines pratiques dites concrètes, mais aussi documentaires. Enfin, la quatrième interrogeait, à l'ère du tout-digital et du post-internet, la place et fonction de l'abstraction dans une conception de la photographie qui serait augmentée ou élargie.

À l'appui de ces échanges et réflexions suscités par l'exposition et la journée d'étude, la revue *Radial* cherche donc, pour ce **numéro 5**, à faire plus amplement la lumière sur les enjeux à la fois esthétiques, techniques mais aussi et surtout transversaux et contextuels que la notion d'*abstraction* semble aujourd'hui produire dans la sphère de la photographie et de l'image. Pour cela, elle a sollicité principalement les chercheurs qui ont participé à la journée à contribuer à ce numéro, et en a convié d'autres dont le champ d'étude fait ressortir des pistes encore peu abordées, comme l'introduction de l'IA ou le concept même de monochrome, qui marquent incontestablement ces pratiques.

Ainsi, les enjeux d'ordre esthétique que soulève l'idée même d'abstraction dans le domaine de la photographie ont fait l'objet, lors de la journée, d'une réflexion introductive par la professeure des universités **Michelle Debat** qui en reprend ici le principe. Mettant plus spécifiquement en perspective l'histoire technique et scientifique du médium, son texte préliminaire vise à mieux apprécier son éventuelle autonomie face aux autres arts et, plus particulièrement, la peinture. Selon une approche plus circonscrite, l'artiste-chercheur, éditeur et enseignant **Vincent Bonnet** interroge la pratique du monochrome, centrale pour la peinture moderne, mais aussi manifeste dans la photographie. Remontant aux premières apparitions monochromatiques, il examine ce que cette concomitance esthétique entre photographie et peinture implique, entre ces deux médiums, dans notre appréhension de l'image mais surtout de la couleur.

Le texte de **Marc Lenot** vient quant à lui enrichir les réflexions sur les rapports étroits qui unissent depuis l'origine la photographie et les sciences et occupaient, de ce fait, une place significative au sein de l'exposition et lors de la journée d'étude. Alors que le rapport à l'expérience, la matièrologique et la matérialité de l'image avait été jusqu'ici plus particulièrement observé⁷, Lenot nous convie à considérer ce lien à la science selon un abord rétinien peu conventionnel, celui de l'optogramme, à savoir la dernière image supposée s'imprimer sur la rétine avant décès : l'occasion, pour le critique et historien, de revenir sur la place et l'importance du corps et de la machine dans notre lecture de la photographie abstraite.

La contribution de la conservatrice du patrimoine **Héloïse Conesa** prolonge les interrogations sur la nature paradoxalement mais fondamentalement concrète des rendus abstraits dans le domaine de la photographie, dont la matérialité tangible préoccupe tout particulièrement les photographes contemporains, à l'ère du tout-numérique. Sur la base d'exemples à la fois historiques et récents, elle nous convie à mieux appréhender l'importance de cette notion dans la photo dite abstraite et comment ce concret nous oblige à envisager la photographie davantage comme médium, matrice et processus que comme image pure et représentation. Dans le prolongement de l'analyse de Conesa, la chercheuse **Julie Martin** ausculte le versant non plus tant concret que réaliste, voire politique de l'abstraction dans le domaine de la photographie dite documentaire. S'attardant sur des œuvres actuelles, elle analyse en quoi ces manifestations abstraites ou peu représentationnelles permettent aux artistes photographes de repenser, quand ce n'est pas ébranler, ce genre dominant que reste aujourd'hui encore la photo documentaire.

6 ■ Les noms des intervenants ayant participé à la journée d'étude se trouvent dans le colophon en fin d'ouvrage. 7 ■ Je renvoie notamment au texte d'Audrey Illouz, « Dans la matière de l'image : retour réflexif sur le médium », qui aborde spécifiquement cet aspect au sein du catalogue de l'exposition.

C'est dans cette perspective élargie de la photographie que l'entretien d'**Audrey Illouz** avec **Nathalie Delbard** a été mené. Cet échange fait écho à la dernière partie du parcours de l'exposition et de la journée d'étude qui s'attachaient à apprécier comment, à l'ère du numérique et des nouvelles technologies, l'abstraction peut être un levier pour mieux sortir de l'image. Revenant sur l'importance des pratiques conceptuelles et de la sculpture, l'une et l'autre réfléchissent aux implications que ce courant et cette activité continuent d'insuffler, à travers notamment des procédés abstraits, dans cette compréhension amplifiée de l'image.

Enfin, l'artiste chercheur **Simon Zara** examine en détail une nouvelle génération de travaux qui, intégrant l'intelligence artificielle, produisent ce qu'il nomme des « abstractions génératives ». Sous cette étiquette, Zara examine la manière dont ces travaux immersifs, qui convoquent des milliers de photos dites « d'objets réels », nous conduisent à aborder l'abstraction selon d'autres logiques, davantage liées aux modalités de production et de codifications.

L'éventail de ces textes, des pratiques photographiques les plus reculées (l'optogramme) aux plus avancées (les réseaux de neurones), nous montre, s'il le fallait, que la photographie abstraite, loin de s'épuiser dans des errements formels et décoratifs, nous oblige au contraire à reconsidérer en profondeur notre compréhension du médium dans son rapport aujourd'hui considérablement complexifié à l'image, au réel, mais aussi à la vision et à la perception. De ce fait, la photo nous invite, plus que tout autre, à considérer l'abstraction non plus comme un simple courant artistique ou une approche purement esthétique, par opposition au figuratif ou à la représentation, mais bien comme un véritable paradigme qui, au-delà de cette simple dualité, nous entraîne à penser autrement et plus largement la nature même de l'image.

Ce paradigme nous rappelle que dans le champ de la photographie, les rendus abstraits se sont manifestés dès les premiers essais, nous enjoignant très tôt à regarder la réalité selon d'autres modes et codes qui ne correspondent plus à l'approche perspectiviste traditionnelle de la fenêtre albertienne. Que ce soit par l'entremise du microscope ou de la longue-vue, du plan serré ou élargi, pour des raisons techniques, scientifiques et/ou expérimentales, la photo nous impose, dès son apparition, d'observer ce qui n'est pas visible à l'œil nu et de penser ainsi autrement notre compréhension du réel mais aussi du médium.

En ce premier quart du XXI^e siècle, il apparaît que l'engouement réaffirmé ou continu pour des formes photographiques abstraites poursuit ce cheminement en se faisant l'écho, le relai, et parfois le miroir de ces mutations technologiques qui accompagnent la production et le traitement d'image mais aussi notre perception.

Il semble néanmoins constituer une nouvelle donne en ce qu'il exprime, de manières très diversifiées, le caractère toujours plus malléable, perméable et transversal de l'image. Comme le souligne Nathalie Delbard dans son entretien avec Audrey Illouz, en raison de sa nature profondément technique, la photo nous invite aujourd'hui à naviguer plus librement entre les pratiques – et l'on pourrait ajouter : entre les domaines et modes de pensée, qu'ils relèvent des sciences, de l'économie et du politique. Car en tant que procédé technique issu des sciences et de l'industrie, la photo s'avère être un médium à même d'intégrer, d'interroger, voire d'interférer avec notre environnement toujours plus codifié par les technologies, les sciences et l'économie.

Dans cette nouvelle compréhension du médium, le paradigme abstrait, en vertu de son essence non figurative ou non représentative, semble jouer un rôle actif en ce qu'il incite autant à réexaminer en profondeur l'outil et le support qu'il favorise les incursions dans l'économique, le scientifique et le politique qui façonnent l'image. À l'heure du post-photographique, il rend également plus aisé l'accès aux processus complexes qui s'immiscent dans les procédés et dispositifs photographiques comme les codes informatiques, les programmes algorithmiques, les données virtuelles... autant de conceptions qui impliquent de leur côté également une véritable capacité à « abstraire ».

Face aux changements de fonds qu'impose la révolution numérique, la photo abstraite contribue à introduire des manières sensibles d'appréhender autrement l'image dans son devenir toujours plus élargi, qu'il soit embarqué, virtuel, augmenté, mais aussi idéologique et contextuel. L'abstraction, considérée à l'origine comme projet universaliste, semble, dans le champ de la photographie et de l'image, s'ériger en méthode pour explorer plus avant les réalités complexes et multiples auxquelles nous sommes à présent confrontés.

LA PHOTOGRAPHIE À L'ÉPREUVE DE L'ABSTRACTION

■ MICHELLE DEBAT

SI LA PHOTOGRAPHIE N'AVAIT PAS TOUJOURS ÉTÉ ABSTRAITE? ■

Et si le titre même de cette journée d'étude et de ce programme d'expositions contenait à lui seul les fils théoriques d'une pensée interdisciplinaire de la photographie – à la fois image, objet mais aussi première technologie de la matière (qu'elle soit argentique ou numérique¹) – et pouvait être réfléchi sur le plan esthétique, critique et donc politique ?

« Être à l'épreuve » adresse en creux une injonction évaluative à l'égard de la photographie, comme si la photographie devait, dès son origine, résister à l'abstraction ou n'avoir rien à faire avec elle.

« La photographie à l'épreuve de l'abstraction » invite à de nouvelles formes visuelles – ou « objets informes² » ou « objets dissemblants³ » –, en tous les cas, nouvelles ou inattendues (ou laissées de côté) formes visuelles où la photographie pourra, pour certains, paraître « éprouvée » (mise en difficulté) par l'abstraction et, pour d'autres, s'autoriser à être (de manière transgressive ou élargie, disruptive ou juste originelle) cet objet-image du réel, cette technologie de différentes matérialités (physiques ou sémantiques), cette « réalité connaissable faite de rapports entre les choses⁴ », cette image dite abstraite.

QUELQUES ENJEUX DE L'IMAGE ABSTRAITE ■

Image donc dite abstraite qui pose, sur le plan épistémologique, la question du modèle (l'objet référent, l'interface) et, sur le plan esthétique, la question des modes d'appréhension (tant perceptuelle que culturelle et sociopolitique) que l'on a du réel⁵. En effet, l'image abstraite participe de techniques, de savoirs, de faires mais aussi de savoir-faire et donc de gestes aussi sensibles que politiques où différentes sortes de matérialités interagissent. Mais par ailleurs, l'image abstraite renvoie à la croyance (ou non) en l'image

et met à l'épreuve l'historicité des définitions et des conceptions philosophiques, religieuses, politiques, socioculturelles, civilisationnelles. Bref, l'image abstraite est une image agissante et performative tant elle convoque nos différentes modalités d'appréhension de la notion même de représentation (analogie, translation, homothétie, traduction, transformation)⁶. Par ailleurs, la photographie pensée à l'épreuve de l'abstraction participe de ces « beautés libres » qui « ne signifient rien en elles-mêmes [...], ne représentent rien⁷ » et qui ont fragilisé le lien d'analogie entre le vu et le su, le reconnu et le nommable⁸. Cette thèse essentielle, renvoyant à la question de la mimésis, sera prolongée et discutée par Jacques Rancière à propos de la dite « révolution anti-représentative⁹ ». La question de l'abstraction en photographie renoue avec ces problématiques comme avec celles plus formelles du plat, du plan, au risque d'être parfois ramenée à une esthétique de la frontalité¹⁰, au mieux avec la question ambiguë de l'antireprésentation, mais elle sera très rarement et clairement posée au regard d'un art non mimétique. Or, si la photographie est et reste un art de la représentation, en revanche, de par ses technologies anté- et post-photographiques – de la photographie sans appareil (photogrammes) ou

1 ■ Nombre de chercheurs de champs de savoir différents ont travaillé depuis plusieurs années sur la question de la matérialité de l'image – dont l'autrice, dans *Matière et forme de l'image photographique. L'évolution du support (1839-1929)*, doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts, Paris 8, 1992 mais aussi Louise Merzeau dans *Du scripturaire à l'indiciel. Texte, photographie, document*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Paris X, 1993. URL : <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00490006/document>>. 2 ■ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988. 3 ■ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995. 4 ■ Raymond Poincaré, *La Science et l'Hypothèse* (1902), Paris, Flammarion, 2017. 5 ■ Ainsi, l'historien de l'art Meyer Shapiro ne voyait-il pas dans l'esthétique de l'art abstrait le fait de « découvrir des qualités et rapports nouveaux » et ce, en fonction de l'attention que l'homme accorde, à un moment donné, à tels aspects de la nature et de la vie ? Voir Meyer Shapiro, *La Nature de l'art abstrait* (1937), trad. G. Minet, Paris, Allia, p. 32. 6 ■ Cf. les thèses de l'anthropologue Philippe Descola sur les sources de la représentation (figurative et/ou abstraite) dans *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, exposition et cat. exp. (16 fév. 2010 – 17 juil. 2011), Paris, musée du quai Branly – Jacques-Chirac / Somogy, 2010, et *Les Formes du visible*, Paris, Seuil, 2021. 7 ■ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. A. Renaut, Paris, Gallimard, 1985, p. 162. 8 ■ Ce que le philosophe du postmoderne aura reconnu dans « l'accomplissement de la modernité dans la défaillance du réglage stable entre le sensible et l'intelligible ». Jean-François Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 138. 9 ■ Cette révolution antireprésentative « ayant remis en question ce qui donnait en fait à "l'imitation" sa spécificité, à savoir celle d'avoir instauré entre le cible et le visible, un rapport de correspondance à distance ». Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 19-20. 10 ■ Éric de Chassey, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006, p. 127-204.

sans optique (sténopé) à l'objet digital infiniment modulable –, la photographie dite abstraite a attiré l'attention sur, d'une part, la relation dichotomique entre le visible et le dicible, et, d'autre part, les liens entretenus avec d'autres arts (peinture, sculpture, théâtre...). Il s'agit donc ici d'accepter de penser la distinction entre art mimétique et art de la représentation, c'est-à-dire de penser l'écart entre le vu et le dit, le reconnu et le su, l'apparu et le méconnu, le dissemblable et le reconnaissable, le vraisemblable et le vrai, l'accidentel et le légitime, le hasard et l'attendu... tant de binômes dont la photographie, dans ses nouvelles formes visuelles proposées par l'épreuve de l'abstraction, est l'embrayeur.

Ainsi est-on amené à se demander quelles ont été, au cours de l'histoire et de l'esthétique de la photographie, les attitudes, les postures parfois, en tous les cas, les agirs de ces dualités créatrices de mondes inédits, de surfaces mais aussi d'objets dont l'image photographique aura été le sujet. De quels désirs, de quels projets auront émané ces objets photographiques¹¹ ?

LA PHOTOGRAPHIE : « BONNE ÉLÈVE » DE LA CULTURE OCCIDENTALE DU VU ET DU (RE) CONNU ■

Dès ses débuts, la photographie aura été à l'épreuve de l'abstraction. En effet, elle a été très tôt partie prenante de cette révolution antimimétique du début de l'art abstrait. Nombre de projets croisant arts et sciences, relevant de dispositifs et d'expériences, de processus et de procédés, ont conduit à travailler la photographie, avec ou contre sa matériologie, ses matérialités, sa plasticité, son appareillage technique, et donc à la penser nécessairement dans sa dimension socioculturelle et politique. Car la photographie a été (et reste très souvent) la bonne « élève » et l'héritière de la construction de la représentation occidentale, tant « [elle a] parachevé certains aspects du programme de mise en ordre du visible élaboré par le Quattrocento¹² », comme l'écrivait déjà le philosophe de la forme et de la matière. Néanmoins, n'a-t-on pas un peu trop vite, à l'ère du positivisme, oublié la disjonction essentielle entre « la théorie optique et l'expérience iconique¹³ » ? En tous les cas, la photographie reste toujours actrice en tant qu'objet plastique et image (image dite encore, ou malgré tout, photographique !) : deux notions – objet et image – qui sont aussi, à tour de rôle ou ensemble, travaillées par une pensée certes esthétique mais aussi critique et politique – jusqu'à inverser l'hégémonie du discours au profit du sensible (et non du sensoriel) et de l'émotion (et non de l'émotionnel).

Ainsi, la photographie agit en tant qu'espace d'instauration mais plus encore d'engendrement, ce lieu rétif à toute certitude, où viennent s'inscrire des révolutions

aussi bien techniques, scientifiques qu'artistiques, socioculturelles, politiques, sémantiques et donc langagières¹⁴. Pour répondre à la question ici posée de l'abstraction et de la photographie, image-objet plastique et image-objet appareillée seront les deux postulats à partir desquels nous retracerons un rapide historique de la présence de l'abstraction en photographie, en nous appuyant sur les notions d'essai, d'expérimentation et d'expérience, avant d'envisager l'abstraction en photographie comme présence muette d'un geste critique et politique face au déluge langagier et discursif contemporain « aveuglant » paradoxalement l'image photographique.

DES PREMIERS ESSAIS ■ L'histoire (ou les histoires) de la photographie est jalonnée d'une suite d'essais, d'expériences, d'expérimentations sous l'œil dominant, sur le plan sociopolitique, de l'usage que l'on peut faire des images, sur le plan artistique, des liens qu'elle aura gardés avec les autres arts (la peinture, le théâtre) et, sur le plan scientifique, de l'apport dont elle aura bénéficié des sciences nouvelles (archéologie, chimie, physiologie, phénoménologie).

Les essais, en premier lieu : essais ou « opérations par lesquelles on s'assure des qualités, des propriétés d'une chose », selon Le Robert, les essais sont des mises à l'épreuve de nombre de matériaux différents (des optiques aux chimies en passant par les supports). Ils concourent à l'apparition de l'image saisie dans la chambre noire, empreinte dans des surfaces puis révélée au hasard des épaisseurs, aussi infimes soient-elles, des différents supports... véritables lieux de précipités matériologiques. Les premiers essais photographiques sont souvent associés au nom des premiers chercheurs passionnés par cette invisible géologie de l'image photographique – de Nicéphore Niépce à William Fox Talbot ou Hippolyte Bayard et ses cahiers colorés, mais aussi Anna Atkins et ses inversions positif/négatif ou Jules Jansen et ses études sur papier charbon de la surface solaire... Plus près de nous, on pense aux fameux monochromes bleus des photographies de la Nasa en 1958. Et aujourd'hui, qu'en est-il des séries des « Substrats » (2002) de Thomas Ruff, des « Silber » (1998) de Wolfgang Tillmans ou des « Gélatine » (1986) de James Welling ? Photographies abstraites ? ou esthétique issue d'essais devenus icônes de l'histoire de la photographie contemporaine et du marché de l'art international ?

11 ■ Cette notion d'objets photographiques, utilisée par l'autrice depuis sa thèse en 1992 (*Matière et forme de l'image photographique*, op. cit.), a été convoquée par l'artiste, photographe et commissaire d'exposition Jan Dibbets dans *Une autre photographie par Jan Dibbets*. La Boîte de Pandore, Paris, musée d'Art moderne, 2016 ; on retrouve aussi cette notion chez l'un des coauteurs du catalogue, Markus Kramer, p.192-200. 12 ■ Jean-François Lyotard, « la photographie avait parachevé certains aspects du programme de mise en ordre du visible élaboré par le Quattrocento », *L'Inhumain*, op. cit., p. 14. 13 ■ Disjonction essentielle mais oubliée, dans la culture perspectiviste occidentale, et toutefois présente dès le X^e siècle dans le traité du savant arabe Alhazen et reprise par l'anthropologue des images Hans Belting dans *La Double Perspective. La science arabe et l'art de la Renaissance*, trad. Ch. Josche, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 37. 14 ■ Voir « Abstraction et photographie : éloge du risque et goût de la résistance », *Ligeia*, n° 37-38-39-40, « Abstractions. Dossier sur l'art », 2022, ainsi que *La Photographie. Essai pour un art indisciplinable*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2021.

Toutefois, rappelons-nous que les essais primitifs mettaient l'exploration des matériaux au service de la connaissance, du désir de comprendre les manifestations du réel, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, alors que l'art processuel du milieu du ^{xx}^e siècle nourrira les artistes, dont nombre aussi de photographes modernes et contemporains. Entre empirisme et science, les premières productions d'images abstraites répondaient au souci de vérifier des propriétés, d'aller voir pour comprendre. Alors que Goethe disait « ce que je ne comprends pas, je le dessine », les photographes primitifs auraient pu formuler : « ce que je ne comprends pas, je le photographie » et ainsi mettre à l'œuvre et à l'épreuve l'empirisme comme méthode de travail – passer de l'essai à l'expérimentation. Car n'oublions pas que le ^{xix}^e siècle, s'il fut celui des premières rencontres de la photographie et de l'abstraction, fut aussi celui de la méthode de la médecine expérimentale de Claude Bernard. Contrairement à l'essai, toujours quelque peu hasardeux, l'expérimentation, elle, part d'une hypothèse à vérifier – ce qui conduit à l'approche contemporaine de « l'esprit scientifique », mais aussi à une certaine poétique de l'espace¹⁵.

EXPÉRIMENTATIONS ET PREMIÈRES « PHOTOGRAPHIES ABSTRAITES »

■ Ainsi, les expérimentations auront aussi été à l'origine d'un très grand nombre d'images photographiques abstraites. Par le jeu de textures, de plans, d'espaces non perspectifs, de superpositions, d'inversions des contrastes, les photographies abstraites issues des expérimentations mettaient le sensible au-delà du rationnel – aussi peut-on se demander si la présence d'images abstraites dans l'histoire de la photographie n'est pas un fait socio-culturel – et donc politique – avant d'être artistique ? Nous pouvons reconsidérer sous cet angle la production des premières avant-gardes photographiques (tant en Europe qu'aux États-Unis) depuis les premiers photographes pictorialistes, plus soucieux de faire accéder la photographie au même rang académique que la peinture, parmi les « beaux-arts », que d'imiter servilement la peinture malgré le fait qu'ils utilisaient souvent le geste et ses traces manuelles comme « preuves » d'une authenticité artistique.

Mais ce qui nous intéresse ici, c'est que lors des expérimentations en photographie, nous trouvons les premiers titres de « photographies abstraites ». Celles-ci se caractérisaient par le fait que la lumière et le phénomène lumineux sont (déjà) l'objet et le sujet de l'image : ainsi, ces extraordinaires premières photographies d'étincelles électriques dites « figures de Trouvelot » (1888)¹⁶ – dont les effets plastiques de la lumière sur différents supports étaient le résultat de l'enregistrement de séries d'éclats lumineux obtenus en

appliquant un courant électrique sur des plaques photosensibles. Les expérimentations scientifiques de l'époque jouent de la photographie et de l'électricité comme de signes de la modernité : la science et ses méthodes nourrissaient parallèlement l'imaginaire artistique – et l'abstraction en photographie en est un exemple manifeste. Ainsi, le titre d'« Abstractions lumineuses » (1912) fut l'un des premiers attribué aux photographies d'effets lumineux du peintre et photographe américain Francis Bruguière (1879-1945) tandis que la notion de photographie abstraite n'apparaît qu'à propos des expérimentations de « micrographies décoratives » (1929) de Laure Albin Guillot (1879-1962). Bien sûr, l'on ne peut oublier, à propos de l'exploration de la lumière et de ses effets plastiques, tous les expérimentateurs des supports et matériaux photographiques des années 1920-1930¹⁷. L'on peut aussi rappeler la série « Vortographs (1917) » – des expérimentations au miroir prismatique – d'Alvin Langdon Coburn (1882-1966), s'inspirant du manifeste du poète anglais Ezra Pound, *Vortex* et retrouvant une esthétique du cubisme synthétique.

EXPÉRIENCES - EXPLORATIONS - UNE CONTEMPORANÉITÉ RÉCURRENTÉ

■ Mais s'il s'est agi là, essentiellement, d'expérimentations à propos de la consanguinité génétique et esthétique entre photographie et abstraction, de manière plus ouverte, le passage de l'expérimentation à l'expérience va signer un geste d'exploration plus en conscience, car l'expérience est ce qui ajoute de la connaissance à l'expérimentation¹⁸ et ce, en l'ouvrant paradoxalement à l'imaginaire si ce n'est à l'imaginable.

Ainsi, les expériences avec la photographie explorent les potentiels du nouveau médium : le photographe, pour sa part, est à la fois archéologue et sismographe de ses lieux, objets et formes d'investigation. Si le Bauhaus est l'un des exemples les plus éminents, déjà en 1913, de l'autre côté de l'Atlantique, lors de l'Armory Show, les binômes esthétiques : illusion/ abstraction, signification/ émotion intéresseront certains artistes et photographes. Pour ne nommer que l'un des plus grands photographes du début du ^{xx}^e siècle, Alfred Stieglitz (1864-1946), dès 1922, photographia les nuages, qu'il appela tout d'abord « Music », puis « Equivalents ». Il signifiait par-là une autre dimension abstraite de la photographie, dans son potentiel, cette fois, de traduction et non de représentation figurative d'un état d'être à un moment donné. Une photographie de ciel n'est, en effet, en rien abstraite,

15 ■ Gaston Bachelard, *Le Nouvel Esprit scientifique* (1934), Paris, PUF, 1983 et *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957. 16 ■ Léopold Trouvelot (1827-1895), amateur cultivé et grand expérimentateur, astronome, peintre et entomologiste. 17 ■ De László Moholy Nagy (1895-1946) à György Kepes (1906-2001) en passant par Man Ray (1890-1976), pour ne citer que les plus connus, cette période des avant-gardes allant du Bauhaus allemand (1919-1932) jusqu'au New Bauhaus ou École de Chicago (1937-1972) aux États-Unis, avec Aaron Siskind (1903-1991) puis nombre de photographes-plasticiens des années 1980, et, aujourd'hui, nombre de plus jeunes manipulateurs et même joueurs... de tous les matériaux hybrides. 18 ■ John Locke, *Essai sur l'entendement humain* (1689), trad. P. Coste, texte présenté et établi par Philippe Hamou, Paris, Librairie générale française, 2009.

elle est même hyperréaliste, « sur-réaliste » ; tout juste le ciel est-il in-cadable, c'est une aporie photographique, mais c'est aussi peut-être une adresse à l'image de l'infini, de l'invisible, du méconnaissable comme de l'imaginaire. Cette idée nous rapproche alors des fondements esthétiques de l'abstraction picturale chez les artistes suprématistes, mais aussi de cette question de l'icône associée à un « objet de désir et un objet de pensée », sitôt que l'imaginaire se greffe sur un « objet » iconique¹⁹.

Toutefois, l'un des plus grands photographes contemporains, Wolfgang Tillmans, avoue qu'après avoir photographié des portraits, pris des photographies de la vie, puis être arrivé à l'abstraction, « [il s'est méfié] de la sécurité de l'abstraction, de cette certitude qui y est liée, alors que l'abstraction devrait toujours consister en un nouvel effort de l'esprit²⁰ ».

À la suite de ces essais, expérimentations et expériences – originaires de l'histoire et de l'esthétique photographique –, peut-être la question de la mise à l'épreuve de la photographie par l'abstraction nous dit-elle plus sur la relation que l'humain entretient avec l'autre – dont la technique – qu'avec le réel lui-même, à moins que, théoriquement, ce défi d'un médium (la photographie) à l'aune d'un genre pictural (l'abstraction) ne mette le chercheur face à la nécessité de remettre en question certaines définitions « disciplinaires » des arts ?

Dans une conclusion nécessairement en suspens, tentons de penser autrement la photographie, pour inventer aujourd'hui de nouvelles notions entre les arts et leurs genres canoniques. Ainsi, au-delà de l'œil perspectiviste de la *camera obscura* et en deçà de l'emblématique paradigme indiciaire²¹ de l'enregistrement photographique, saisissons ici l'occasion de réfléchir à une théorie de la photographie comme image – diagramme²² – aussi bien glossolalie visuelle que matérialité silencieuse.

19 ■ Marie-José Mondzain, à propos du *Carré blanc sur blanc* (1918) de l'un des grands initiateurs de la peinture abstraite, Kasimir Malevitch. La philosophe réfléchit à cette peinture, à l'icône comme « une image, une image de bois, de peinture et de cire qui montre le corps du Dieu qui s'est incarné, qui démontre que le corps de Dieu s'est incarné. L'icône pose [alors] la question de la relation d'objet et des formations imaginaires qui s'y greffent pour que cet objet devienne objet de désir et objet de pensée ». *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1966, p. 98. 20 ■ Wolfgang Tillmans, « Entretien », revue *Mouvement*, n° 106, 2020, p. 65. 21 ■ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (1986), édition augmentée, trad. M. Rueff à partir de la trad. de M. Aymard, C. Paolini, E. Bonan et M. Sancini-Vignet, Paris, Verdier, 2010, p. 218-294. 22 ■ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 147-153 (le diagramme appartenant à une catégorie d'icône) mais aussi László Moholy-Nagy et ses *Diagram of Forces* (1933).

DE LA CONDITION MONOCHROMATIQUE EN PHOTOGRAPHIE

■ VINCENT BONNET

Si la conception de monochromes picturaux s'est inscrite dans une histoire moderne et occidentale de l'abstraction, un de ses moments avant-coureurs a été assurément l'invention-découverte de la photographie et son développement¹. Pour beaucoup, cette invention a conditionné l'émergence de l'art moderne : « En prenant en compte les avancées figuratives de cette nouvelle technologie, de nombreux artistes se sont dirigés vers l'abstraction². » Avec cette « évolution », que pouvait signifier la réalisation intentionnelle de photographies abstraites³, comme a pu s'y essayer Paul Strand en 1916-1917 ? N'était-ce pas paradoxal que la photographie, une des causes de l'abstraction, ait pu devenir un de ses vecteurs ?

Dans les voies de l'abstraction, le monochrome se présente comme un degré extrême et radical : est-il encore possible de réduire la proposition plastique quand la surface est équivalente à une seule couleur ? Le monochrome apparaît comme une abstraction *per se*, qui serait comme une sorte de « signe vide⁴ », un signe sans signifié, une surface et/ou une couleur se signifiant elle-même. Mais en photographie, ce signe n'est peut-être pas si « vide » que cela puisqu'il est le produit d'une prise de vue, le dépôt avéré d'une « réalité » — même si elle n'est figurée que par un fond.

« Pour mes images, je ne veux pas d'absence de fond : ce fond doit être aussi présent que la figure. Il s'agit de maintenir dans la surface une tension de conflit. Il n'y a pas de saillie. Ça avance ou ça recule. Il n'y a rien derrière l'image, le seul volume est entre la surface et le spectateur. C'est ça, la frontalité. Je fais en sorte que le fond de l'image soit raccord avec le fond commun. Le monochrome dans cette histoire se constitue en limite : la figure a envahi tout l'espace du tableau, qui passe d'une représentation à un objet réel. »

Si auparavant j'avais produit des peintures monochromes, c'est à partir du moment où j'en ai fait des photocopies, des reproductions,

que m'est venue l'intuition qu'on pourrait aller au-delà et mettre en cause les objets spécifiques de Judd en pensant le “produit”. En 1988, dans la série des *Disjonctions*, je réalise *Le grand monochrome rouge* et *Le grand monochrome jaune Kodak*. La photographie ayant complètement bousculé les “réalismes”, un monochrome photographique est assez problématique⁵... »

L'artiste Jean-Luc Moulène pointe un aspect central et prospectif de l'ensemble de son travail, à savoir une réflexion spécifique sur le monochrome découlant d'une pratique élargie de celui-ci — notamment celle, peu courante, du monochrome photographique. En photographie, la condition monochromatique apparaît comme critique, principalement parce que la distinction entre figure et fond, un des fondements de l'image, devient inopérante. Mais cette conjonction improbable — monochromophotographique — serait également en mesure de problématiser et de révéler certaines spécificités de la photographie au prisme du monochrome, et inversement.

MONOCHROME PHOTOGRAPHIQUE OU PHOTOGRAPHIE MONOCHROME ? ■ L'appellation « photographie monochrome » est problématique. Communément, elle désigne des photographies d'une seule teinte, qui se nuancent entre ses valeurs les plus claires et les plus sombres. Les plus courantes sont les photographies dites en « noir et blanc⁶ », où le noir, « appliqué » à un support blanc, se décline en de

1 ■ Cette étude s'appuiera sur un corpus de pièces anténumériques relevant de la photographie dite argentique. 2 ■ Cf. Vincent Bonnet et Yves Schemoul, « Entretien avec Jean-Luc Moulène », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 151, « Jean-Luc Moulène », Paris, Éditions du Centre Pompidou, printemps 2020, p. 109. 3 ■ Elles ont été publiées en 1917 dans le dernier numéro de la revue *Camera Work*, où elles étaient chacune légendées comme *Photograph*. Au Museum of Modern Art de New York, elles sont référencées en tant qu'*Abstraction* et *Abstraction, Porch Shadows, Connecticut*. 4 ■ Rosalind Krauss, « Photography and Abstraction », in Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, *A Debate on Abstraction* [cat. exp. paru à l'occasion de quatre expositions organisées au Hunter College : *Systems and Abstraction* (15 nov.-22 déc. 1988), cur. Susan Edwards ; *The Persistence of Painting* (1^{er} fév.-10 mars 1989), cur. Vincent Longo ; *Anti-simulation: Materialism and Abstraction*, (16 mars-21 avr. 1989), cur. Maurice Berger ; *Photography and Abstraction*, (1^{er} mai-2 juin 1989), cur. Rosalind Krauss], New York, Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, Hunter College, 1989, p. 66. 5 ■ Jean-Luc Moulène, « Chaque quelconque. Entretien avec Briony Fer » in Jean-Pierre Crikui, Yve-Alain Bois, Briony Fer, *Jean-Luc Moulène*, cat. exp. (28 janv.-3 mai 2009), Nîmes / Cologne, Carré d'Art / Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, p. 120. 6 ■ L'usage de cette appellation étrange de « photographie noir et blanc » provient probablement du domaine de l'imprimerie, « ce monde en noir et blanc » où l'image était « gravée et imprimée à l'encre noire sur du papier blanc ». Cf. Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2011, p. 131-132.

nombreuses nuances de gris⁷. Dans cette approche, le noir, le blanc et les gris ne sont pas vraiment considérés comme des couleurs mais comme des valeurs. Si cette acception est avérée en physique de la couleur⁸, elle est difficilement tenable dans le champ des arts plastiques. Par exemple, les 256 valeurs de gris — ou niveaux de gris — de la photographie numérique peuvent tout à fait être considérées comme autant de couleurs différentes. De manière plus didactique et rigoureuse, en photographie NB, trois couleurs se distinguent très nettement : le noir, le gris et le blanc.

Un autre problème concerne la qualité monochromatique de ces photographies. Comment une photographie, constituée de 3 à 256 couleurs-valeurs, peut-elle être monochrome ? Monochrome qualifiant littéralement ce « qui est d'une seule couleur⁹ », « d'une seule couleur unie¹⁰ », sans variation franche de valeur — contrairement au dégradé, camaïeu ou grisaille. Aussi ces « photographies dites monochromes » n'ont-elles souvent de monochrome que leur appellation. La dénomination « monochrome photographique » sera donc préférée, même si elle met en avant le terme de monochrome aux dépens de la photographie. Mais face à un « monochrome photographique », la première perception visuelle est bien celle d'un monochrome — la photographie venant dans un second temps.

QUELQUES REPÈRES HISTORIQUES ET CONCEPTUELS SUR LA MONOCHROMIE PICTURALE ET PHOTOGRAPHIQUE ■

Ce second terme, « photographique », est aussi la marque d'une pratique mineure. Il se relie à une chronologie erratique des pratiques monochromatiques en art où le monochrome photographique est apparu dans un second temps. Le monochrome s'est principalement développé dans les pratiques picturales dites abstraites. Il radicalise les postulats de la *Base de la peinture concrète*¹¹, énoncés en 1930 par le groupe Art concret : « Le tableau doit être entièrement construit avec des éléments purement plastiques, c'est-à-dire plans et couleurs. Un élément pictural n'a pas d'autre signification que "lui-même" en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que "lui-même"¹². » Le qualificatif d'« abstrait » a pu être critiqué à travers cette formule irréfutable : « *Peinture concrète et non abstraite*, parce que rien n'est plus concret, plus réel qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface¹³. » À l'Espace de l'art concret, à Mouans-Sartoux, le livret de salle de la collection permanente propose une mise au point terminologique et historique sur le monochrome :

« Monochrome veut dire d'une seule couleur. Dans l'histoire de l'art, ce terme désignait d'abord une couleur (un camaïeu ou une grisaille). Au fil des siècles, le monochrome est devenu un genre à part entière dans l'histoire de la peinture au même titre que le portrait ou le paysage. Le monochrome n'a cessé d'évoluer. Chaque artiste y trouve son inspiration et y donne son interprétation. [...] Cependant tous s'accordent pour dire que le monochrome est pour eux un moyen de remettre en cause le système de l'art établi à cette époque mais aussi de protester contre les manières traditionnelles de création. "Tout le monde peut le faire !" Aujourd'hui encore, le monochrome déconcerte. Le spectateur se sent souvent trompé, désabusé par les institutions et les artistes. Or, le monochrome est à regarder au-delà de la toile et au-delà de la couleur unique¹⁴... »

Cet au-delà de la toile désigne sans doute le dépassement d'un médium en particulier : la peinture. L'au-delà de la couleur unique ouvre un champ des possibles pour des pièces plus ou moins monochromes, pour des quasi ou presque monochromes. Des monochromes ont pu être réalisés sans être nommés de la sorte par les artistes tandis que d'autres ont explicitement revendiqué l'appellation avec des pièces pas tout à fait monochromatiques.

Comme l'a relaté de manière approfondie et pertinente Denys Riout¹⁵ dans son livre *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, le monochrome va s'instituer en tant que genre¹⁶ pictural de l'art « moderne », de manière explicitement manifeste, à partir du milieu des années 1950, avec les pièces¹⁷ et les discours d'Yves Klein. Celui-ci serait le premier artiste à s'approprier programmatiquement le terme, au point d'identifier littéralement sa personne et presque toute son œuvre au monochrome — comme paradigme d'un « dépassement de la problématique de l'art¹⁸ ». Pourtant, de véritables monochromes picturaux ont existé bien avant ceux d'Yves Klein. Quand Alexandre Rodtchenko expose, en 1921, ses « derniers tableaux¹⁹ », *Couleur jaune pure*, *Couleur rouge pure*, *Couleur bleue pure*, il serait le

7 ■ Ce sont plutôt des photographies grises. Le terme institué dans le champ de l'image numérique est celui de niveaux de gris – le noir et le blanc étant les valeurs extrêmes. 8 ■ Il n'y a pas de longueur d'onde correspondant aux « couleurs » du noir, du gris et du blanc. 9 ■ Cf. Anne Souriau, « Présentation », in Étienne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2004, p. 1023. 10 ■ Corinne Taunay, « Généalogie du monochrome, des Arts incohérents à Yves Klein », *Papiers nickelés*, n° 27, Paris, 2010, p. 17. 11 ■ Otto Gustav Carlsson, Theo van Doesburg, Jean Hélion, Léon Tutundjian et Marcel Wanzel, « Base de la peinture concrète », *AC*, numéro d'introduction du groupe et de la revue Art Concret, Paris, avril 1930, p. 1. 12 ■ *Ibid.* 13 ■ *Ibid.*, p. 2. 14 ■ Document de salle de l'exposition *Dix ans !* (collection permanente de la donation Albers-Honegger), Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret, Centre d'art contemporain, 2014, p. 4. 15 ■ Cf. Denys Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, 2006. 16 ■ *Ibid.*, p. 178 : la peinture monochrome « devient un genre, c'est-à-dire un cadre disponible et accueillant, comprenant des règles et des limites imprécises qui permettent le développement de multiples variations, source apparemment inépuisable de différenciations ». Denys Riout souligne aussi que « la monochromie n'est pas un genre comme les autres, un genre qui, inscrit à la suite des précédents, viendrait modifier les finalités jusqu'alors assignées à la peinture. De même que le ready-made a bouleversé la définition de l'art, le tableau monochrome requiert une nouvelle définition de la peinture. » (p. 433). 17 ■ Cf. Yves Klein, *Yves Peintures*, préface de Pascal Claude, Madrid, autoédition, 1954. 18 ■ Cf. Yves Klein, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2011. 19 ■ Cf. Nicolas Taraboukine, « Du chevalet à la machine » (1923) in Gérard Conio (édité et préfacé par), *Le Constructivisme russe*, t. I, « Le Constructivisme dans les arts plastiques », trad. G. Conio et L. Yakoupova, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 478.

premier à réaliser des monochromes picturaux sans les qualifier ainsi : il manifeste ainsi la nécessité d'abandonner la peinture et la représentation, pour dorénavant construire et produire une nouvelle réalité.

Préalablement et dans un autre registre, Alphonse Allais, dans la mouvance des Arts incohérents, s'inspirant notamment d'un tableau pictural monochrome noir de Paul Bilhaud exposé en 1882, est devenu la figure emblématique du genre avec son célèbre *Album primo-avrilésque*²⁰, publié le 1^{er} avril 1897. Dans la préface, il s'idéalise et se présente comme un « artiste [...] monochroïdal » : « Le peintre en qui je m'idéalisais, c'était celui génial à qui suffit pour une toile une couleur : l'artiste, oserais-je dire, monochroïdal²¹ » — l'artiste qui fait des monochromes. Cette approche monochromatique désacralisante renvoie les beaux-arts (notamment la peinture) à leur degré zéro : produire une surface d'une seule couleur serait à la portée de quiconque. Cette critique en acte opère une mise en crise de la notion d'image dans le champ des arts plastiques. Mais, dialectiquement, le monochrome serait aussi la quintessence de la peinture — autonomie, pureté — en affirmant la puissance de la couleur, la suffisance d'une seule couleur, comme chez Alexandre Rodtchenko le « précurseur » et chez Yves Klein l'initiateur du terme, qui aura fait du monochrome l'aventure de sa vie de créateur.

En photographie, deux grands repères historiques peuvent être relevés. En mettant de côté certaines recherches expérimentales des inventeurs-découvreurs où peut sourdre inintentionnellement²² le monochrome, certains artistes ont manifestement fait des monochromes photographiques et d'autres ont affirmé explicitement qu'ils en faisaient. *Ma dernière photographie* (1929) et *Photo noire*²³ (1930) de Man Ray, deux rayogrammes noirs, marquent vraisemblablement le début de la pratique monochromatique dans le champ photographique, mais celle-ci ne sera rendue publique qu'en 1989, lors de l'exposition *L'Invention d'un art*, au Centre Pompidou. L'année précédente, en 1988, avec le *Grand Monochrome Rouge*²⁴ et le *Grand Monochrome Jaune Kodak*²⁵ de la série des *Disjonctions*, Jean-Luc Moulène serait le premier à revendiquer explicitement, en titre et pièce, une telle pratique, même si ces deux œuvres sont plutôt des quasi-monochromes.

LE GENRE À L'ÉPREUVE DU RÉFÉRENT ET DU TEXTE DU MONOCHROME ■ Mais comment caractériser le monochrome photographique ? Est-il pertinent de le considérer comme un genre en tant que tel ? Cette thèse,

développée par Denys Riout au sujet du monochrome pictural, se révèle plus complexe pour le monochrome photographique. Dans l'histoire de la peinture, le genre²⁶ s'est notamment institué à partir de « l'objet » principal de la figuration. Si, dans la peinture monochrome, il disparaît pour laisser place à la couleur seule, ce n'est pas tout à fait le cas pour le monochrome photographique, où sa présence ne cesse de sourdre. Faire le constat que l'on photographie toujours quelque chose, quelqu'un, une situation, etc. » souligne simplement qu'une photographie ne serait jamais sans objet, sans référent — qu'a minima elle enregistre une situation de lumière. Comme le formulait Man Ray : « Un appareil de photo seul ne prend pas de photographie. Pour prendre une photo, il faut un appareil, un photographe et surtout un sujet²⁷. Le sujet seul détermine l'intérêt de la photographie²⁸. » La photographie conditionnerait la nécessaire présence d'un quelque chose devant l'objectif ou sur la surface sensible — une saillie physique et lumineuse, pouvant aller jusqu'au contact, est alors en mesure de produire une visibilité plus ou moins ressemblante. Ce quelque chose propre et avéré, même s'il ne se voit pas, le référent, est aussi la condition du monochrome photographique. Différents protocoles de prises de vue, des situations de lumière spécifiques, et des référents singuliers, sont en mesure de rendre invisible photographiquement ce qui était visible lors de la perception, en opérant une réduction du visible à une seule couleur — de rabattre l'image photographique sur la monochromie.

Une pièce séminale de l'œuvre de Bernar Venet, réalisée en 1961, une photographie totalement noire et quasi miroirique, intitulée *Portrait de mon frère Francis dans le noir absolu*²⁹, est paradigmatique de la condition photographique pour un monochrome. Premier monochrome photographique de prise de vue, son genre est à la fois simple, problématique et complexe. Analysée

20 ■ Alphonse Allais, *Album primo-avrilésque*, Paris, Paul Ollendorf Éditeur, 1897. La première pièce de l'album, un monochrome noir, a pour titre « Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit (reproduction du célèbre tableau) » qui s'inspire de *Combat de nègres pendant la nuit* de Paul Bilhaud. Cf. *infra*, note 33. 21 ■ *Ibid.*, p. 6. 22 ■ Comme dans l'*Album d'essais* de 1839 d'Hippolyte Bayard et quelques pièces de 1834 de William Henry Fox-Talbot. 23 ■ Ces deux petits monochromes photographiques sont des rayogrammes totalement noirs. Plastiquement identiques, ils diffèrent par leur « légende » manuscrite au crayon : une dédicace et un titre, « à Louis Aragon – *Ma dernière photographie* », avec la date et la signature de l'artiste, « 1929 Man Ray » et « à Robert Desnos – plein des choses qui absorbent la lumière. *Photo noire*. Man Ray, 1930 ». Les formats sont similaires, autour de 20 × 13,6 cm pour *Ma dernière photographie* et 19,5 × 14 cm pour *Photo noire*. Le papier est mat et dans le noir il y a un très léger moirage ainsi qu'une légère pigmentation de points blancs. 24 ■ Cf. *infra*, note 43. 25 ■ *Ibid.* 26 ■ Cf. Denys Riout, *La Peinture monochrome*, op. cit., p. 20-21 : « un genre est toujours une catégorie descriptive, élaborée a posteriori et dont l'utilité s'impose aux analystes lorsqu'un nombre significatif d'œuvres diverses recourt à un même groupe de conventions qui se dégagent d'autant plus clairement qu'elles se sont banalisées par l'usage. Elles apparaissent alors comme telles aux artistes eux-mêmes ». Au fil des siècles, un ensemble de genres hiérarchisés s'est institué, notamment en peinture (de la nature morte à la peinture d'histoire, en passant par la scène de genre). Avec la modernité, ces derniers ont pu être déhiérarchisés ou hybridés. Au XX^e siècle, de nouveaux genres picturaux et artistiques sont apparus, les plus notables étant le monochrome et le ready-made. 27 ■ Au sens d'objet. 28 ■ Cité par Neil Baldwin, *Man Ray. Une vie d'artiste*, Paris, Plon, 1990, p. 11. 29 ■ Ce monochrome photographique de prise de vue existe en deux versions. Dans le livre *Noir, noir et noir* (Paris, Marval, 1990), cette photographie imprimée est une surface rectangulaire absolument noire de format 25 × 18 cm, composée sur une page de format 33 × 24 cm avec un blanc tournant presque régulier. L'autre version de la pièce, plus grande, murale, est un petit tableau photographique noir de format image 40 × 30 cm avec un passe-partout blanc : il a un encadrement de 50 × 40 cm en bois d'acajou peint en noir avec un verre normal de protection. Dans les deux cas, la pièce est très réfléchissante, quasiment miroirique, par le vernis brillant dans sa version imprimée et par le verre non traité dans sa version encadrée.

au regard du médium photographique et de sa légende³⁰, la pièce ne peut adopter comme seul genre celui du monochrome — de par son titre, elle relève explicitement du genre du portrait : Bernar Venet a photographié son frère. Comme le formule l'artiste, c'est un portrait fait avec une « caméra aveugle³¹ » où l'enjeu était de « faire des photos de ce qu'on ne voit pas³² ». En inscrivant ce monochrome photographique dans le genre du portrait, Bernar Venet déplace la représentation vers une « antéfiguration », la figuration à venir, imaginaire, de l'énigmatique présence du corps d'une personne. Dans l'histoire des images, cette photographie serait d'une grande nouveauté. Elle relève simultanément de deux genres : elle est un monochrome qui est un portrait et inversement. Dans cette pièce, une disjonction opère entre ce qui est vu (un monochrome) et ce qui est lu (un portrait). Le référent (le frère) et les conditions de prise de vue (l'obscurité) opèrent la synthèse disjonctive entre ces deux genres.

Si toute image photographique est inéluctablement « photographie de quelque chose », cette spécificité fondamentale du monochrome photographique le distinguerait ontologiquement du monochrome pictural qui semble être avant tout une couleur surfacée. Mais ne se limitant pas toujours à la couleur seule, la relation au référent pictural peut se révéler plus complexe. Par exemple, cette autre pièce inaugurale³³, le petit tableau entièrement peint en noir de Paul Bilhaud considéré comme le premier monochrome pictural de la période moderne. Il porte un titre qui n'est pas une légende : *Combat de nègres pendant la nuit*. Ce titre qualifie la pièce comme une scène de genre même si aucun indice visuel ne vient authentifier les données référentielles, excepté la situation temporelle nocturne. Si la référence relève mentalement de la fiction, elle n'empêche pas le titre d'avoir un pouvoir « d'image-ment³⁴ ». Mais la relation psychologique à ce tableau pictural est d'une tout autre nature qu'une photographie : il ne possèdera jamais, « en dépit de notre esprit critique, le pouvoir irrationnel de la photographie qui emporte notre croyance³⁵ ». L'imaginaire pictural s'opposerait à la réalité photographique. Ce n'est pas tant le référent qui importe mais l'existence réelle de celui-ci ou du moins la croyance en celle-ci, ce que la condition photographique atteste. Mais le référent photographique d'un monochrome est paradoxal. Il ne relève pas du régime iconique de ce qui est perçu, mais d'un régime indiciel attesté langagièrement : il est donné par la légende ou le

titre de la photographie, par le texte du monochrome photographique. C'est une constante³⁶ des monochromophotographies intentionnelles. Par la puissance du langage, ce parergon associé à la couleur de la pièce monochromatique va nommer, indexer et authentifier le référent et ainsi permettre, mentalement et concrètement, de l'imaginer.

Dans la série des *Seascapes* d'Hiroshi Sugimoto, un triptyque monochromophotographique — composé d'un gris très clair, un gris moyen et un gris très foncé — intitulé *Mer Tyrrhénienne, mont Polo*³⁷ (1993) s'inscrit indubitablement dans le genre du paysage. Pourtant, ce triptyque ne donne pas à voir la marque figurative par excellence de tous les paysages photographiques de la série : la ligne d'horizon toujours placée à mi-hauteur. Ces trois monochromes gris sont une figuration météorologique du temps qu'il fait, où la mer s'est fondue dans le ciel et vice-versa. Seul le titre de la série et l'unique légende de ces trois photographies sont signifiants. Le texte de cette pièce sibylline apporte un ensemble d'informations : spatio-temporelles (où, quand), ce qui a été photographié (quoi) et qui l'a photographié (qui). Ce régime de l'information, relevant d'une approche documentaire de la photographie, fonctionne à plein régime par la nature authentifier du texte de ces trois monochromes : il ne s'agit plus vraiment de croire à ce que l'on voit mais de croire assurément à ce qui est écrit.

Avec ces pièces singulières de Bernar Venet et de Hiroshi Sugimoto — des monochromophotographies de prise de vue —, la photographie ne serait plus vraiment une image³⁸ au sens d'une représentation ou d'une figuration. Sa qualité d'image serait une donnée paradoxale, produite par le texte du monochrome (titre, légende) désignant « à l'aveugle » une référence de la réalité.

UNE DIALECTIQUE DU VOIR ET DU SAVOIR ■

D'autres pièces monochromophotographiques ont une relation plus équivoque au référent et au genre. Le petit rectangle gris tramé, imprimé en couverture du

30 ■ Qui a une fonction d'ancrage dans la réalité. 31 ■ Correspondance électronique avec Bernar Venet, le 6 sept. 2018. 32 ■ Entretien téléphonique avec l'artiste, le 12 déc. 2020. 33 ■ Longtemps invisible, ce petit tableau (1882, huile sur toile, 43,5 × 49 cm) a été retrouvé en 2021. La toile en coton est légèrement bombée au centre. Son encadrement est une baguette en bois assez discrète. Cf. Johann Naldi (dir.), *Arts incohérents. Découvertes et nouvelles perspectives*, Paris, Lienart, 2022. 34 ■ Jean-Christophe Bailly, *L'Imagement*, Paris, Seuil, 2020. 35 ■ Cf. André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » (1945), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985. 36 ■ L'étude d'un corpus conséquent et significatif de monochromes photographiques, analysé dans le cadre d'une recherche doctorale, a montré que ces monochromophotographies intentionnelles étaient toujours accompagnées d'un texte, d'une légende ou d'un titre. Cf. Vincent Bonnet, *La Photographie contre le monochrome*, thèse de doctorat en arts plastiques et sciences de l'art, Aix-Marseille Université, octobre 2021. 37 ■ Réalisé à partir d'un même négatif de prise de vue, ce triptyque monochromatique se compose de trois photographies rectangulaires en format paysage. Chaque monochrome est visuellement uniforme : il y a un gris très clair tendant au blanc (un gris-blanc), un gris moyen (*a priori* le gris neutre photographique à 18 %) et un gris très foncé, quasiment noir (un gris-noir). Deux versions du triptyque existent : une où les images font 42,3 × 54,2 cm, l'autre 119,4 × 149,2 cm. *Tyrrhenian Sea, Mount Polo (Mer Tyrrhénienne, mont Polo)*, de la série des *Seascapes*, 1993, négatif #400, trois tirages gélatino-argentiques montés sur Dibond. 38 ■ « Que serait une photographie qui ne serait pas une image ? » Cf. Michel Poivert, « La photographie est-elle une "image" ? », *Études photographiques*, n° 34, Paris, printemps 2016, p. 3. 39 ■ *Dimanche, le journal d'un seul jour*, 27 nov. 1960. Impression typographique recto-verso en noir. Feuillet double de 55,9 × 38,1 cm, soit quatre pages de format 38,1 × 27,95 cm. Ce « quatre pages » est imprimé au format du *Journal du dimanche* par « Combat et Presse de France réunis ».

*Dimanche, le journal d'un seul jour*³⁹ (1960) d'Yves Klein, légendé L'ESPACE, LUI-MÊME⁴⁰ redistribue la problématique de la couleur seule — un gris photographique, typographique, médiatique — à ses qualités de surface en tant qu'espace, un « espace sensible pur⁴¹ ». Ce bloc, rectangulaire et vertical, serait littéralement « l'espace, lui-même ». Faut-il alors l'inscrire dans le genre du paysage ? Le considérer comme un espace métaphorique ou, du fait de sa couleur, comme un pur espace mental ? Avec ce petit rectangle gris, Yves Klein cherchait peut-être simplement, en se grisant, « à voir de [ses] yeux VOIR ce que l'absolu avait de visible⁴² ».

Si le jaune est l'entrée principale de la pièce de Jean-Luc Moulène, *Grand Monochrome Jaune Kodak*⁴³, son statut de monochrome est doublement prégnant et dialectique : il est à la fois tautologiquement affirmé par sa couleur et par son titre-légende mais aussi contrarié par un léger vignettage, amenant à le reconsidérer comme un quasi-monochrome. Les qualificatifs de « grand », « monochrome » et « jaune » font principalement référence à la pièce elle-même tandis que le nom propre Kodak propose un référent extérieur, spécifiquement photographique — une marque, son image et ses produits.

Certains éléments du texte du monochrome photographique fonctionnent comme des indices : ils viennent pointer des éléments de l'image imperceptibles mais avérés. Des questions — qu'est-ce qui a été photographié et comment ? — deviennent les prémisses d'une enquête permettant de résoudre l'hermétisme de la couleur seule. Aussi, le texte du monochrome ne vient pas éclaircir au sens de clarifier ou expliquer avec raison l'œuvre mais il révèle le référent latent, quitte à ce que celui-ci soit dans une relation tautologique avec l'œuvre elle-même. *Photo noire* de Man Ray est symptomatique de cette tautologie, ce bégaiement littéral opérant entre le texte et la photographie. Ce rayogramme est une photographie et cette photographie est noire. Le référent n'est plus lié à l'objet photographié mais à l'objet en tant que photographie : il est autoréférentiel. Le texte du monochrome répète littéralement ce que l'on perçoit visuellement. Fonctionnant comme un titre, il a une capacité plus restreinte à produire un imaginaire car il travaille une relation tautologique à ce que l'on voit. Le référent serait littéralement la pièce elle-même.

Devant nos yeux, ce que nous lisons est strictement ce que nous voyons. Cette approche matérialiste relevant du « *what you see is what you see*⁴⁴ », plus précisément du « *what you see is also what you read* », cherche une adéquation, une équivalence entre le dire et le voir. Elle rappelle à la fois que « le tableau n'a pas d'autre signification que lui-même⁴⁵ » : ici, une

couleur, une photographie, un monochrome. Mais elle résonne aussi avec certaines problématiques développées par Michel Foucault en 1966 dans son livre *Les Mots et les Choses* : « on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendent n'est pas celui que déploient les yeux⁴⁶ ».

Le texte du monochrome photographique serait la condition d'une « nouvelle » relation. En apportant un second terme à la pièce, l'énoncé linguistique produit un dialogue, à la fois littéral⁴⁷ et existentiel, avec la forme plastique. Cette dialectique des mots et des « choses » — également en jeu dans certains monochromes picturaux — serait un des « noyaux durs » de l'expérience du monochrome photographique.

LA LUMIÈRE COMME OBJET ET CONDITION ■

Un autre élément spécifique à toute photographie en général et au monochrome photographique en particulier est sa relation ontologique à la lumière. Si l'existence de quoi que ce soit passe nécessairement par sa capacité à apparaître, « qu'être c'est être perçu », la lumière serait une des conditions de cette apparition, de ce qui fait image. En photographie, elle est aussi la condition poétique pour la conception de l'image photonique : la lumière est la nature même de la photographie. Si en peinture, un monochrome a besoin de lumière pour être perçu, il est fondamentalement colorique dans sa conception et sa substance. La couleur en peinture est d'abord une donnée de la matière.

Certains monochromes photographiques réalisés sans appareil sont emblématiques d'une relation exclusive à la lumière. C'est le cas de *Photo noire*, abordée précédemment, un petit rayogramme noir réalisé en laboratoire par Man Ray en 1930 et accompagné d'une mention écrite : « À Robert Desnos. Plein des choses qui absorbent la lumière. » Cette pièce privée et adressée marque le point critique d'une photographie produite par un seul référent, la lumière elle-même. Ce rayogramme sans objet tangible est une photographie noire,

40 ■ Ce petit rectangle gris de format vertical est imprimé sur la couverture du journal *Dimanche, le journal d'un seul jour*. Il fait 12,7 × 10 cm, soit la largeur de deux colonnes. Sa surface grise donne à voir un discret dégradé, du plus clair au plus sombre, du coin en haut à droite à celui en bas à gauche. Il y a aussi quelques pétioles d'impression : quelques points blancs et noirs et de petits traits blancs horizontaux ou incurvés. La trame grossière et ces discrètes altérations peuvent produire un moiré. Ce quasi-monochrome gris est légendé en lettres capitales « L'ESPACE, LUI-MÊME » : après la virgule, il y a une double espace typographique. 41 ■ Yves Klein, « Le dépassement de la problématique de l'art », *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, op. cit., p. 80. 42 ■ Ibid. 43 ■ De format vertical, le *Grand Monochrome Jaune Kodak* est un quasi-monochrome jaune. Au centre du rectangle, un halo jaune clair se densifie légèrement en se rapprochant des coins. *GMJK*, n°16 de la série des *Disjonctions*, Paris, été 1988. Cibachrome sur aluminium, 98 × 78 cm. Cadre noir, 1,5 × 3 cm avec rehausse noire de 5 mm et verre de 2 mm. Dimensions finales : 100 × 80 × 3 cm. Le *Grand Monochrome Rouge*, n°15 de la série des *Disjonctions*, a les mêmes dimensions mais il est en format horizontal. 44 ■ « Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez », déclarait Frank Stella en 1964. Cf. Bruce Glaser, « Questions à Stella et Judd » (1964) in Claude Gintz (anthologie critique établie par), *Regards sur l'art américain des années soixante*, Le Vésinet, Territoires, 1979. 45 ■ Otto Gustav Carlsund, Theo van Doesburg, Jean Hélion, Léon Tutundjian, Marcel Wantz, « Base de la peinture concrète », *AC*, op. cit., p. 1. 46 ■ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25. 47 ■ Voir tautologique.

du noir de la lumière baignant l'espace où s'est trouvée la surface sensible. La cause (la lumière) est l'effet même de la photographie (la couleur noire⁴⁸). Cette lumière négative propose sa propre figuration noire, à nos yeux ouverts ou fermés.

Dans la lignée de ces photographies qui ne seraient que lumière, la série des *Degradés*⁴⁹ de James Welling est formellement exemplaire. Quelques spécimens sont de quasi-monochromes photographiques. Dans ces travaux de laboratoire, l'artiste opère avec différents papiers photographiques, agrandisseurs couleur, filtrages de lumière, et par la mise en mouvement⁵⁰ de la surface sensible. En réduisant le référent photographique à son minimum, reste la lumière — son intensité, sa couleur — impressionnant sans intermédiaire le papier photosensible. Avec ces *Degradés* monochromes, qui sont des photogrammes expérimentaux, il s'agit de mobiliser la lumière et de lui donner corps, par la fixation d'une couleur inattendue. Ici, la lumière-couleur est à la fois la condition de l'image photographique mais elle est aussi son référent principal, même si cela ne se voit plus. Sur le papier, la lumière a disparu : elle s'est transformée et incarnée en couleurs-colorants. « Je fais en sorte de laisser arriver l'inattendu⁵¹ », déclare l'artiste, pour « d'une certaine façon [essayer de] libérer la couleur⁵² ».

Avec ces monochromes photographiques de pure lumière, faits sans appareil, s'opère un double mouvement radical et réductionniste : la visée d'un « noyau dur » où le référent est tenu à distance. D'un côté, comme pour tout monochrome, « l'image » photographique est ramenée à son degré zéro de plasticité — une surface d'une seule couleur ou presque — et, d'un autre côté, la référence de ces monochromes participe au mystère d'une création autoréflexive : ce qui a été photographié est uniquement la lumière nécessaire pour que cette photographie existe. Ces monochromes sont photographiquement tautologiques. Ces pièces nous rappellent ainsi que la couleur s'inscrit physiquement entre lumière et matière⁵³ : elles sont conditionnées chromatiquement par la lumière pour se matérialiser coloriquement dans la matière. Même si condition ne fait pas essence, il faut souligner qu'il n'y a jamais de couleur sans lumière⁵⁴ et inversement : « De la couleur émane la lumière — de la lumière émane la couleur⁵⁵ ».

Plus complexe, métaphorique et spéculatif, le *Grand Monochrome Jaune Kodak* est aussi travaillé par cette problématique de la lumière-couleur à travers une double entrée : celle de la couleur jaune et celle du produit, approche à la fois naturelle et industrielle. Le *GMJK* est construit conceptuellement à partir de la disjonction de ces deux entrées jaunes : le jaune

comme lumière (nécessaire à toute photographie) et le jaune comme couleur d'image de marque⁵⁶ (produisant des surfaces photosensibles). Avec le *GMJK*, Jean-Luc Moulène rend visible et révèle les conditions mêmes de toute photographie : la nécessité d'avoir une surface sensible et de la lumière. La figure floue produite par le *GMJK* apparaît comme une espèce de halo central, jaune et diffus, inscrit dans l'espace vertical du tableau. Frontalement, cette figure non cernable instaure une espèce de face-à-face énigmatique mais se présente aussi comme un fond potentiel. Il faut souligner que le halo jaune s'assombrit dans les quatre coins, mais cette densification régulière est assez progressive pour que soit conservée pleinement la perception de la couleur jaune. En photographie, le terme de « vignettage » qualifie ce phénomène. Il produit une valorisation de la zone centrale de l'image et il contredit la qualité monochromatique de cette photographie. Jean-Luc Moulène a précisé le protocole de prise de vue de ce monochrome :

« **Monochrome — presque : le jaune Kodak obtenu avec focale à l'infini, lumière rasante, prise de vue à deux ou trois centimètres de la surface d'une boîte de papier Kodak présente un double vignettage : celui de la pdv et celui du tirage. On pourrait dire qu'il s'agit d'un monochrome cône optique. Bien sûr ça permet disons de fixer la "figure" au centre⁵⁷.** »

La prise de vue a transformé la boîte d'un produit industriel, la boîte de papier photographique couleur Kodak, en une seule de ses qualités — la couleur de son image de marque — pour en faire un nouvel objet, une sorte de tableau jaune. Ce nouveau produit de la marque jaune « renaturalise » une couleur industrielle en une sorte d'astre solaire, qui serait la figure paradigmatique de la lumière. Figuration indirecte d'un soleil artificiel, le *GMJK* coule, dans une seule photographie monochromatique : un produit, une lumière, une image de marque, une couleur, et une figure.

DE L'INVENTION D'UNE COULEUR ■ « La couleur est souvent considérée comme une abstraction, voire comme l'abstraction par excellence⁵⁸ » : elle serait plus abstraite qu'une forme, qu'une figure même. Dans une monochromophotographie, la couleur résultante relève spécifiquement d'une opération d'abstraction *relative*

48 ■ C'est un procédé argentique négatif/positif. 49 ■ Les *Degradés* (*Dégradés*) sont une série d'épreuves photographiques couleur. Ce sont des photogrammes faits en laboratoire. Leur format, rectangulaire et vertical, varie entre 25,4 × 20,3 cm (10 × 8 inches) et 101,6 × 76,2 cm (40 × 30 inches). Ils sont souvent encadrés. Ce travail, entamé en 1985-1986, s'est développé sur plus de vingt ans. 50 ■ Rotation ou translation. 51 ■ James Welling, « On Photography and Influence (James Welling in conversation with Eva Respini) », in James Crump (dir.), *James Welling: Monograph*, cat. exp. (Cincinnati Museum of Art, 2 fév.-5 mai 2013), New York, Aperture, 2013, p. 122. 52 ■ *Ibid.*, p. 124. 53 ■ « Couleurs-lumière » vs « couleurs-matière ». Cf. Georges Roque, *Art et science de la couleur*, Paris, Gallimard, 2009, p. 72. 54 ■ La couleur est un « phénomène visible conditionné par la longueur d'onde de la lumière émise, réfléchi, transmise ou diffusée par un objet ». Cf. John Gage, *La Couleur dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2009, p. 5. 55 ■ *Ibid.* 56 ■ Eastman Kodak a été l'une des marques « par excellence » de la photographie argentique. 57 ■ Correspondance électronique avec Jean-Luc Moulène, le 25 sept. 2015. 58 ■ Maurice Elie, *Couleurs & théories. Anthologie commentée*, Nice, Les éditions Ovadia, 2010, p. 161.

à ce qui a été photographié : elle transforme une situation de corps, d'objet, de lumière, en une couleur. Elle est à la fois concrète et abstraite. Cette qualité abstraite de la couleur pourrait expliquer que les noms de couleur soient associés⁵⁹ à des mots très concrets comme rouge sang, jaune or, bleu canard, vert forêt, noir charbon, gris souris, etc. Cette dialectique de la couleur et de l'abstraction pourrait se prolonger de manière plus spéculative : « Les couleurs ne sont pas la réalité des corps, elles ne sont pas la vie, ni exactement une loi de la nature ; elles sont le reflet d'une abstraction de la nature, l'artifice dans le naturel, c'est-à-dire des "figures"⁶⁰. » Considérer les couleurs comme des « figures » relève du paradoxe — les figures étant académiquement liées à la pratique du *disegno*. « Reflet d'une abstraction de la nature, artifice dans le naturel », les couleurs seraient des « figures » : la formule pointe le travail d'invention en jeu dans la concrétisation de la couleur. Cette opération est au cœur de la pratique du monochrome photographique, notamment quand il découle d'une prise de vue. Le jaune du *GMJK* serait-il la figure non dessinée de la boîte de papier Kodak et/ou faut-il envisager cette couleur surfacée comme une figure imaginaire — celle du soleil jaune de la réalité perçue ?

Si la couleur peut s'appréhender comme une « figure » (entre guillemets), se demander quelle figure (sans guillemet) peut être associée à une couleur serait une problématique plastique productive. Mais la question pourrait se formuler à rebours, dans l'autre sens s'énoncer ainsi : « Quelle est [donc] la forme d'une couleur ?⁶¹ » Ou dans une formulation plus spécifique, en affirmant que : « L'enjeu [...] [serait] de tenter que couleur et forme se construisent tautologiquement⁶². » Si cette approche a pu être critiquée en ces termes par Vassily Kandinsky — « La forme seule, en tant que représentation de l'objet (réel ou non réel) ou comme délimitation purement abstraite d'un espace, d'une surface, peut exister indépendamment. La couleur non. La couleur ne se laisse pas étendre sans limite⁶³ » —, la question demeure prospectivement pertinente. La couleur aurait-elle toujours une forme alors que la forme n'aurait pas forcément de couleur ? Une synthèse nuancée signalerait simplement qu'« on interprète presque toujours la couleur dans un rapport de contraste avec la forme⁶⁴ » ou avec une autre couleur.

Un des enjeux des pratiques monochromatiques serait manifestement l'invention d'une couleur. En photographie, cette invention serait comme la révélation d'une couleur *already made*⁶⁵, une couleur déjà-là, « bardée » explicitement de son imaginaire réel comme le jaune de l'image de marque Kodak (Jean-Luc Moulène), le noir d'obscurité (Bernar Venet), le gris de brume

(Hiroshi Sugimoto), le gris d'espace tramé (Yves Klein) — et de manière implicite et complexe, du fait de la « négativité » mise en jeu dans certains procédés photographiques, avec le noir de lumière (Man Ray) ou l'imprévisible couleur chromogène d'une lumière conçue en laboratoire (James Welling).

Est-ce que cette invention chromatique nécessite l'invention d'une forme ? La question reste ouverte, *a fortiori* si la couleur est en mesure de faire « figure⁶⁶ » par elle-même. Il y a une puissance de la couleur qui peut s'imposer au-delà de la forme, de l'objet, de la référence et du texte. En outre, certaines choses se caractérisent principalement par leur couleur — noire la nuit, grise la brume, jaune le soleil, rouge le sang, verte la prairie, bleu le ciel —, ce qui permettrait d'envisager les prémisses d'une couleur comme figure.

De manière moins spéculative, en adoptant les formes traditionnelles et encore actuelles des images, c'est-à-dire des surfaces rectangulaires horizontales ou verticales, les monochromphotographies produisent la mise en avant de leur couleur unique : celle-ci, manifestement, est alors en mesure de faire figure. Avec le monochrome, « la figure a envahi tout l'espace du tableau, qui passe d'une représentation à un objet réel⁶⁷ ». Si l'invention figurative peut s'envisager comme un « choix⁶⁸ » à opérer dans une réserve de figures-couleurs, elle peut aussi être une révélation — où il s'agit de rendre visible quelque chose qui ne l'était pas encore, notamment une couleur. Cette révélation touche à la problématique de l'invisibilité — de rendre visible l'invisible par la puissance de la couleur. Eugène Delacroix notait que « la couleur n'est rien [...] si elle n'augmente pas l'effet du tableau par l'imagination⁶⁹ ». La formule pourrait se réécrire ainsi : s'il n'y a rien que la couleur (sorte de définition du monochrome), comment la photographie serait-elle en mesure de nous emmener ailleurs, à la fois littéralement et métaphoriquement ? de nous proposer l'« imagement » de ce que nous ne voyons pas tout à fait mais qui pourtant existe ?

Rendre visible⁷⁰ négativement la lumière elle-même (Man Ray), l'obscurité absolue de la présence de son frère (Bernar Venet), l'espace littéral en tant que tel (Yves Klein), la couleur solaire de l'image de l'image de marque d'un produit (Jean-Luc Moulène), la sensibilité d'une surface sous l'emprise des couleurs-lumières

59 ■ Cf. Daniel Walravens, *Gris (détails)*, cat. exp. (nov.-déc. 1989), Paris, Galerie Claire Burrus, 1989. 60 ■ Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1986, p. 24. 61 ■ *Ibid.* 62 ■ *Ibid.* 63 ■ Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, trad. Bernadette Du Crest, Paris, Gallimard, « Folio », 1989, p. 115. 64 ■ Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, op. cit., p. 38. 65 ■ Notion clé d'une partie de l'œuvre d'Ellsworth Kelly. Cf. Yve-Alain Bois, « Kelly en France, ou l'anti-composition dans ses divers états », in Yve-Alain Bois, Jack Cowart, Alfred Pacquement, *Ellsworth Kelly. Les années françaises, 1948-1954*, cat. exp. (Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 17 mars - 24 mai 1992 ; Munster, Westfälisches Landesmuseum, 14 juin - 23 août 1992 ; Washington, National Gallery of Art, 1^{er} nov. 1992 - 24 janv. 1993), Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, 1992, p. 11-36. 66 ■ Même métaphoriquement. 67 ■ Jean-Luc Moulène, « Chaque quelconque », art. cit., p. 120. 68 ■ Cf. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708, p. 51 : « L'invention est un choix des objets qui doivent entrer dans la composition du sujet que le Peintre veut traiter. » 69 ■ Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, Plon, 1980, p. 318 (extrait du texte du 2 janvier 1853). 70 ■ Qui serait tout aussi bien une manière de rendre invisible.

(James Welling), l'écran de brume d'un paysage latent (Hiroshi Sugimoto) : toutes ces approches affirment que les monochromophotographies apparaissent comme des épiphanies hermétiques dont la couleur serait un signe pas si vide que cela, et qui s'invente comme figure d'un référent de prime abord indiscernable.

Comme en peinture, le monochrome photographique est une critique en acte de l'image, exacerbée par l'usage du médium par excellence de cette dernière, qu'est la photographie. Si elle opère une sortie du champ de l'image en tant qu'abstraction *per se*, comme matérialité surfacée d'une seule couleur concrétisée par la lumière, paradoxalement, toute proposition monochromophotographique reste malgré tout une production se rapportant à un référent *d'après nature* : ce serait la part irréductible de sa condition iconique. La qualité langagière et « légendaire », le texte de toute monochromophotographie, transitant par le référent et le genre, c'est-à-dire des savoirs extérieurs à sa condition plastique, concrétise une puissance « d'imagement » révélant un en-deçà du visible. Le monochrome photographique est la concrétisation d'un imaginaire littéralement produit *d'après la nature* des mots et des choses. Vraisemblablement, même si le doute de la raison peut s'obstiner à sourdre, il serait spéculativement une « image abstraite », voire une « abstraction imageante ».

Pictural ou photographique, le monochrome persiste à être ce lieu de l'événement figural où « la couleur est ce qu'elle fait⁷¹ » et à laquelle personne « n'échappe⁷² ».

71 ■ Mel Bochner, *Blah, Blah, Blah. Réflexions sur la couleur, le langage et la peinture* (conférence), Centre Pompidou, série « Parole aux artistes », 25 sept. 2013. 72 ■ Cf. Jean-Luc Moulène, « Propos de Jean-Luc Moulène recueillis par Sophie Duplaix, 2015-2016 » in Sophie Duplaix (dir.), *Jean-Luc Moulène*, cat. exp. (16 oct. 2016 – 20 fév. 2017), Paris, Éditions Dilecta / Centre Pompidou, 2016, p. 69 : « Quant à la couleur, c'est la contingence. Cela m'amuse d'utiliser ce mot, parce que dans le fond, la contingence, aujourd'hui, c'est l'économie. On n'échappe pas à l'économie, mais on n'échappe pas non plus à la couleur. Toutes deux attendent un soulèvement. »

L'ABSTRACTION RÉTINIENNE

■ MARC LENOT

Qu'est cette image **1** ? Une photographie représentant une fenêtre à six panneaux et un arceau sommital ? Est-ce là une image du réel, une représentation de la réalité ? Son aspect peu réaliste indiquerait-il qu'il s'agit d'une photographie abstraite, ou en tout cas distanciée du réel ? Quel est son processus de création ?

L'OPTOGRAMME, UNE IMAGE ABSTRAITE ■

En 1877, à l'université de Heidelberg, le physiologue allemand Willy Kühne enferma un lapin albinos dans une pièce obscure pendant cinq minutes, puis le plaça pendant trois minutes devant une fenêtre lumineuse. Il lui coupa alors la tête, ôta un de ses yeux, en retira la rétine et la plongea dans un fixateur à base d'alun pendant vingt-quatre heures. Il obtint ainsi l'image **1**, où on peut en effet percevoir le schéma caractéristique de la fenêtre, mais aussi d'autres éléments plus difficiles à identifier : qu'est cette ligne lumineuse en bas, fendillée et ponctuée d'un cercle parfait en son centre ? Pour Kühne, l'obtention de cette image était la preuve que le pigment pourpre ou rhodopsine (identifié par son collègue Franz Christian Boll l'année précédente) était fixé chimiquement sur la rétine, même après la mort du sujet. Kühne nomma ce procédé « optographie » et définit l'« optogramme » comme l'image rétinienne de la dernière vision d'un être vivant.

Cette découverte de Kühne s'inscrivait dans une longue tradition scientifique assimilant la rétine à une surface sensible de type photographique¹. Dès 1619, le jésuite Christoph Scheiner fut le premier à montrer qu'une image inversée se formait sur la rétine, ce que Johannes Kepler avait théorisé quelques années auparavant² ; en 1637, René Descartes, dans sa *Dioptrique*, confirma la découverte de Scheiner et compara la rétine à un instrument d'optique. Dès l'invention de la photographie, son analogie avec la rétine³ a été mentionnée : présentant le 7 janvier 1839 aux côtés de François Arago l'invention de Daguerre et Niépce à l'Académie des sciences, le physicien Jean-Baptiste Biot compara la photographie à

« une rétine artificielle mise par M. Daguerre à la disposition des physiciens » ; en 1877, l'astronome et photographe Jules Janssen décrit la photographie comme la « rétine du savant⁴ ». C'est grâce à l'invention de l'ophtalmoscope par Hermann von Helmholtz en 1850 que les recherches scientifiques sur la rétine et l'optogramme ont vraiment pu commencer⁵.

Après des expériences réussies avec des lapins et des grenouilles, William Kühne voulut poursuivre ses recherches sur un être humain : le 16 novembre 1880, il récupéra la tête d'un condamné à mort guillotiné, Gustav Erhard Reif, et soumit sa rétine au même procédé. Mais il dut reconnaître que l'image obtenue, dont est conservé seulement le dessin qu'il en fit **2**, était plus difficile à déchiffrer que celle du lapin : était-ce l'estrade de l'échafaud et ses marches, ou bien la lame de la guillotine ? Même si cette tentative ne fut guère concluante visuellement, elle témoignait du désir impérieux de voir à travers l'œil d'un autre être humain, de percevoir la mort à travers la vision de l'homme décédé.

Dès avant l'expérience de Kühne, et dans des conditions scientifiques moins rigoureuses, quelques

1 ■ Les textes de référence sur ce sujet sont Margarida Medeiros, *A Última Imagem (fotografia de uma ficção)*, Lisbonne, Documenta, 2012 ; Margarida Medeiros, « Feitiço e feiticeiro. Ver através dos olhos dos outros na mesa do laboratório », in Jorge Martins Rosa (ed.), *Cibercultura e ficção*, Lisbonne, Sistema Solar – Documenta, 2012, p. 15-26 ; Bernd Stiegler, *Belichtete Augen, Optogramme oder das Versprechen der Retina*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2011 ; Alaz Okudan, « Eye-pparatus: Re-imagining the Human Eye in the Nineteenth Century », in Katerina Krtilova, Baruch Gottlieb (eds.), *Towards Technosophy (Flusseria Robionica)*, Potsdam, Potsdam University of Applied Sciences, 2022, p. 83-104 ; et Richard L. Kremer, « The Eye as Inscription Device in the 1870s: Optograms, Cameras and the Photochemistry of Vision », in Brigitte Hoppe (ed.), *Biology Integrating Scientific Fundamentals*, Munich, Institut für Geschichte der Naturwissenschaften, 1997, p. 360-381 (essai présenté lors du XIX^e Congrès international d'histoire de la science, à Saragosse, en 1993). 2 ■ Voir les essais de William A. Mann (« Direct Utilization of the Eye as a Camera », *Transactions of the American Ophthalmological Society*, vol. XLII, 1944, p. 495-508, <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1315148/pdf/taos00057-0573.pdf>>) et du prix Nobel de physiologie et de médecine (1967) George Wald (« Eye and Camera », *Scientific American*, vol. CLXXXIII, n° 2, août 1950, p. 32-41, <https://www.jstor.org/stable/24967522?seq=1#page_scan_tab_contents>). 3 ■ Par la suite, on peut noter que Kodak produisit, entre 1934 et 1969, dans son usine allemande, une série d'appareils photographiques sous la marque Retina. Voir les informations rassemblées par Frank Lakiere sur le site *Classic Camera Collectors Club*. URL : <www.lakiere.info/Tabel_Retina.htm>. 4 ■ André Gunthert, « La rétine du savant », *Études photographiques*, n° 7, mai 2000, <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/205>> 5 ■ Margarida Medeiros, *A Última Imagem*, op. cit., p. 25-36.

médecins avaient déjà tenté d'apercevoir un optogramme dans l'œil d'un mort : le Dr Pollok à Chicago, en octobre 1856⁶, ou le Dr Bourion dans les Vosges en 1868 (dont le Pr Vernois, de la Société de médecine légale, analysera l'expérience en 1870, en déduisant qu'elle n'était pas concluante⁷ [3]). Nombreux furent ensuite les chercheurs et médecins à tenter d'obtenir des optogrammes. Même si ces recherches furent largement diffusées non seulement dans la littérature scientifique mais aussi au grand public⁸, aucune de ces tentatives n'aboutit clairement à des images identifiées, ni utilisables.

Malgré les expériences fondatrices de Kühne, la communauté scientifique conclut assez rapidement que la rétine n'agissait pas vraiment comme une plaque photographique⁹, que les traces chimiques de la réponse de la rhodopsine au flux lumineux n'étaient pas vraiment des images¹⁰, et que l'analogie entre l'œil et la caméra était douteuse¹¹. Finalement, en 1975, le professeur de médecine Evangelos Alexandridis de l'université de Heidelberg reproduisit, à la demande de la police, l'expérience faite par Kühne un siècle plus tôt : il réussit à fixer des images rétinienne dans des yeux de lapins, mais n'obtint aucune image lisible.

Mais les mises en garde scientifiques n'empêchèrent nullement journalistes et policiers de penser pouvoir tirer parti de cette invention pour résoudre des énigmes criminelles. Nombreux furent alors les enquêteurs et les romanciers à croire en la possibilité d'identifier et de reproduire l'image se formant sur la rétine d'un mort, comme si on avait là une véritable photographie de la réalité : l'œil vivant étant une caméra d'images éphémères, l'œil mort serait un appareil photographique à prise unique, et permettrait dès lors de résoudre des énigmes criminelles. Dès 1863, le photographe anglais William H. Warner convainquit Scotland Yard d'utiliser l'optogramme pour identifier l'assassin d'une jeune femme¹². Scotland Yard réutilisa la technique en 1888 pour tenter d'identifier Jack l'Éventreur à partir des rétines de ses victimes Annie Chapman et Mary Jane Kelly¹³.

Rien ne fut concluant. Aucun meurtrier ne fut identifié grâce à un optogramme. Ironiquement, la seule fois où un optogramme fut utile à la police, ce fut non comme preuve, mais en déclenchant les aveux d'un suspect crédule : en 1925, un meurtrier présumé, Fritz Angerstein, avoua ses crimes après que la police lui eut dit qu'il était reconnaissable sur les optogrammes de deux victimes, lesquels, évidemment, ne montraient rien¹⁴. Néanmoins, certains

criminels restèrent convaincus qu'un optogramme pourrait les identifier, ils arrachaient donc les yeux de leurs victimes ou leur tiraient des balles dans les yeux pour empêcher toute investigation : le cas le plus ancien est sans doute celui du *constable* Gutteridge en 1927, mais des cas récents ont eu lieu en France en 1990 et 1993¹⁵.

Cet engouement pour l'optogramme, aussi peu convaincant fut-il, fut pain béni pour les journaux à sensation, mais aussi pour des romanciers : plusieurs écrivains, et non des moindres, ont écrit à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles des nouvelles ou romans où l'optogramme est présent. Medeiros, Stiegler et Evans¹⁶ en ont compilé une recension assez complète, et la chercheuse américaine Andrea Goulet en a fait le thème de ses recherches¹⁷. Certains romanciers, comme Jules Clarétie (*L'Accusateur*, 1895), Cleveland Moffett (*On the Turn of a Coin*, 1900), Jules Verne (*Les Frères Kip*, 1902) et Thomas Dixon (*The Clansman*, 1905) utilisèrent l'optogramme dans leurs récits simplement comme un outil scientifique permettant d'identifier le meurtrier, et ce dans le contexte d'une société anxieuse, fantasmant sur les criminels, où la protection devait passer par la surveillance, le contrôle policier, le voyeurisme. Mais d'autres, comme Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (*Claire Lenoir*, 1867, puis *Tribulat Bonhommet*, 1887) et Rudyard Kipling (*At the End of the Passage*, 1912) le virent davantage comme un outil magique, un espace de projection révélant une image des pensées, une mémoire des rêves, « un jeu de fantasmes, [...] une remise en cause de la certitude de la perception¹⁸ ». Ce fantasme d'une possibilité de lecture dans les pensées d'autrui et de vision mémorielle se retrouvait d'ailleurs dans d'autres œuvres de fiction

6 ■ « Important Discovery: The Detection of Murder », *The Hobart Town Daily Courier*, 3 fév. 1857, p. 3, cité par Bernd Stiegler, *Belichtete Augen*, op. cit., p. 29-31 et p. 218, n. 17, lisible sur le site *Trove*. *Search Newspapers and Gazettes*. URL : <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/2457729>. 7 ■ Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 213-214. 8 ■ Arthur B. Evans, « Optograms and Fiction: Photo in a Dead Man's Eye », *Science Fiction Studies*, vol. XX/3, n° 61, nov. 1993 (p. 341-366), p. 343. 9 ■ Voir le message de la neurophysiologiste de la vision Abbie Angharad Hughes, de l'Institute for Advanced Studies, Canberra, à Evans (id., p. 361, n. 4), qualifiant les spéculations sur l'optogramme d'« idée très romantique » mais de « pure fantaisie ». 10 ■ William C. Wees, *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-garde Film*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 23. URL : <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft438nb2fr&brand=ucpress>. 11 ■ Robert M. Boynton, « The Visual System: Environmental Information » in Edward C. Carterette, Morton P. Friedman (eds.), *Handbook of Perception*, New York, Academic Press, 1974 (p. 285-307), p. 290. 12 ■ Bill Jay, *Cyanide & Spirits: An Inside-out View of Early Photography*, Munich, Nazraeli, 1991, p. 49. 13 ■ Craig Monk, « Optograms, Autobiography, and the Image of Jack the Ripper », *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. XII, n° 1, automne 2010, p. 91-104. URL : <www.jstor.org/stable/41210309?seq=1#metadata_info_tab_contents>. 14 ■ Véronique Campion-Vincent, « The Tell-Tale Eye », *Folklore*, n° 110, 1999 (p. 13-24), p. 16-17. <www.researchgate.net/publication/298939714_The_tell-tale_eye_Analysis_of_a_myth_photography_murder_retinal_images_evidence>. Voir aussi Bernd Stiegler, *Belichtete Augen*, op. cit., p. 112-118 ; et Bernd Stiegler, *Tat ohne Täter, der Mordfall Fritz Angerstein*, Constance, Konstanz University Press, 2013. 15 ■ Véronique Campion-Vincent, « The Tell-Tale Eye », art. cit. Voir aussi Simon Ings, « The Tell-Tale Eye », *Simonings.com*, 26 oct. 2009. URL : <http://simonings.com/?p=418>. 16 ■ Margarida Medeiros, *A Última Imagem (fotografia de uma ficção)*, op. cit., p. 97-107 ; Bernd Stiegler, *Belichtete Augen*, op. cit., p. 122-157 et Arthur B. Evans, « Optograms and Fiction », art. cit. Les références bibliographiques des romans se trouvent dans les études citées. 17 ■ Andrea Goulet, « South Sea Daggers and the Dead Man's Eye: Foreign invasion in fin-de-siècle optogram fiction », *Cahiers victoriens et edwardiens*, n° 61, « Social Deviance in England and France, c. 1830-1900 », avril 2005, p. 317-333. Andrea Goulet, *Optiques: The science of the eye and the birth of modern French fiction*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2006. Andrea Goulet, « Retinal Fictions: Villiers, Leroux, and optics at the fin-de-siècle », *Nineteenth-century French Studies*, vol. XXXIV, n° 1-2, automne 2005 – hiver 2006, p. 107-120. Andrea Goulet, « A Morte e a retina, ficções optográficas no "fim-de-século" Francês », *Revista de Comunicação e Linguagens*, n° 31, « Fotografia(s) », juillet 2008, p. 119-132. 18 ■ Bernd Stiegler, *Belichtete Augen*, op. cit., p. 124-125

décrivant un accès direct au cerveau, sans nécessairement passer par l'œil, par exemple *The Diamond Lens* (de Fitz James O'Brien, 1858), ou *Dr. Berkeley's Discovery*¹⁹ (de Richard M. Slee et Cornelia Atwood Pratt, 1899).

L'optogramme fut aussi un thème cinématographique, le « ciné-ciel ». Le film le plus ancien semble être *Los muertos hablan* de Gabriel Soria, en 1935, premier film de science-fiction mexicain où un professeur de médecine et son étudiant résolvaient ainsi un double meurtre²⁰ ; vint ensuite *Le Rayon invisible* de Lambert Hillyer, en 1936, à Hollywood. Mentionnons aussi plus récemment le film policier *Quatre mouches de velours gris* de Dario Argento (1971) où l'optogramme était utilisé pour résoudre un meurtre, le film d'horreur *Terreur dans le Shanghai Express* d'Eugenio Martins (1972) où les yeux d'un hominien fossilisé conservaient des images de la préhistoire, et *L'Œil de l'autre* de John Lvoff (2005) qui est aussi et surtout une réflexion sur la création photographique²¹.

Dans tous les cas, faisant fi de la vérité scientifique, les optogrammes imaginés par ces créateurs, écrivains ou cinéastes, ont été montrés comme des représentations réalistes du réel, permettant d'identifier clairement le meurtrier dans le cas d'un crime.

Au contraire de la littérature et du cinéma, peu d'artistes plastiques ont été inspirés par l'optogramme. Un photographe portugais, Luis Campos, a réalisé une série, titrée « La dernière vision des héros », où il a reconstruit ce qu'aurait pu être la dernière vision que dix héros (dont Humberto Delgado, Steve Biko et Bobby Sands) auraient eue juste avant de mourir de mort violente²² ; c'est à propos de cette série photographique que l'historien de la photographie Jean-Claude Lemagny a écrit que la dernière image était probablement la seule photographie dans une vie, le reste étant un film. Le photographe français Jean-Christophe Garcia conçoit des photographies de « Faits divers²³ », de lieux du crime comme si c'étaient des optogrammes, l'ultime vision de la victime, se reliant ainsi à Atget, mais aussi à la série « Tatorte » du photographe expérimental allemand Thomas Bachler. Là encore, ces optogrammes montrent des représentations fidèles du réel, nettement meilleures que les énigmatiques images obtenues scientifiquement.

Le philosophe et historien d'art français Georges Didi-Huberman a mis l'accent sur l'appartenance de l'optogramme à l'ordre des empreintes, car photographie d'une tache elle-même empreinte de la dernière vision du mort²⁴. Il a réalisé un petit film, titré simplement *L'Optogramme* (1983), à partir de l'image accompagnant le rapport du Pr Vernois en 1870 [3]. La critique canadienne Monique Langlois décrit ainsi le film : « des extraits des textes décrivant l'expérience médicale et le récit de l'assassinat se déroulent dans un médaillon de

forme circulaire qui se découpe sur un fond noir. Puis apparaît l'ultime image, en noir et blanc, qui fait état d'un instant cruel²⁵ ». L'historienne d'art américaine Rosalind Krauss trouva ce film « étrangement ombreux », avec des bruits d'aboiement, de pas et de claquement de porte ; le jugeant « merveilleusement hardi », elle nota qu'il illustrait la conviction de Didi-Huberman (qui était aussi la sienne) que l'histoire de la photographie ne peut la réduire à un processus de production d'images et ignorer sa condition d'index, de trace, d'empreinte²⁶.

L'artiste britannique Derek Ogbourne est le seul plasticien à avoir consacré une partie importante de son travail à l'optogramme : ses recherches depuis près de vingt ans lui ont permis d'acquérir une connaissance très large sur le sujet (et une excellente bibliothèque), et ont abouti à une série d'expositions de son musée de l'Optographie²⁷, un immense cabinet de curiosités mêlant pièces documentaires et créations d'art rétinien par l'artiste. Ses expositions oscillent entre le mélancolique, le macabre et le tragicomique. Si son travail interroge les rapports entre l'art et la science, il montre aussi qu'il s'agit là d'une science obsolète et inutile, génératrice d'excitation et de déception, rendant floues les frontières entre vérité et mensonge.

Ogbourne a également publié une *Encyclopédie de l'optographie*, laquelle reprend plusieurs des textes mentionnés ici²⁸. Dans un des essais de l'encyclopédie, l'artiste britannique Olly Beck remarque que le seul optogramme humain indubitable (le dessin par Kühne de l'optogramme de l'homme guillotiné [2]) est quasiment un dessin abstrait, comme si la non-figuration allait de pair avec la mort. Quel que soit son rapport incertain au réel, l'optogramme est en effet une image photographique aux lisières de l'abstraction.

L'INCONSCIENT RÉTINIEN, UNE ABSTRACTION DE LA VISION ■

Non seulement ces images sont abstraites, mais leur création est une abstractisation du réel. Non seulement nous ne voyons, en les regardant, que des schémas géométriques qui n'ont qu'un lointain rapport avec la réalité qu'ils sont censés représenter, mais le processus qui nous permet de voir ces images est un processus lié à la métaphysique et à l'inconscient, qui, lui aussi, relève de l'abstraction.

Le mécanisme d'obtention de l'optogramme semble au premier abord être un processus absolument objectif,

19 ■ Sur ce roman, lire Margarida Medeiros, «Feitiço e feiticeiro », art. cit. 20 ■ Visible en ligne : « *Los Muertos Hablan* (1935 Gabriel Soria) película completa ». URL : <www.youtube.com/watch?v=5CkFdAb_OaA>. 21 ■ Voir à ce sujet le chapitre « Optogramme » dans Bernd Stiegler, *Images de la photographie. Un album de métaphores photographiques*, Paris, Hermann, 2015, p. 215-217. 22 ■ Galerie Diferença, Lisbonne, du 28 sept. au 11 nov. 1995 ; voir « Luis Campos. A última visão dos heróis ». URL : <https://luiscampos.pt/portfolio/a-ultima-visao-dos-herois>. 23 ■ Jean-Christophe Garcia, *Faits divers*, Bordeaux, Le Festin, 2011. 24 ■ Georges Didi-Huberman, « L'optogramme (L'arrêt sur la dernière image) », *Revue belge du cinéma*, n° 4, « Films de Photos », été 1983, p. 29-34. 25 ■ Monique Langlois, « Juste des images », *CinéBulles*, vol. XVI, n° 2, été 1997, p. 58, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/837ac>. 26 ■ Rosalind Krauss, [sans titre], *ArtForum*, vol. XXXIII, n° 5, janv. 1995, p. 64 [introduction au texte « Critical Reflections », de Didi-Huberman, p. 64-65 & p. 103-104]. 27 ■ Voir le site *Derek Ogbourne's Museum of Optography*. URL : <www.museumofoptography.net>. 28 ■ Texte en ligne : Derek Ogbourne, *Encyclopedia of Optography. The Shutter of Death*, Londres, Muswell Press, 2008, en ligne sur le site *Derekogbourne.net*.

sans médiation : il n'y a ni appareil photographique, ni distorsion lenticulaire, ni intervention humaine d'un photographe. L'utilisation de cavités corporelles comme *camerae obscurae* (bouche, poing, vagin²⁹) marquait déjà une distanciation par rapport au mécanisme photographique standard, elle impliquait néanmoins un dispositif, même minimal, et un agencement humain. Dans le cas de l'optogramme, toute intermédiation a disparu : pour l'historien des sciences et de la médecine Richard L. Kremer, l'optogramme est « l'emblème suprême de l'objectivité non interventionniste³⁰ ». À la différence d'une photographie, l'optogramme n'est pas manipulable, pas modifiable, il est immédiatement lisible. C'est un témoin oculaire idéal, que ne peuvent rectifier ni la mémoire, ni la volonté. C'est le corps lui-même qui s'exprime, de manière plus fiable que la vision subjective.

Mais la proximité de l'optogramme avec la mort questionne évidemment, et pour beaucoup, elle amène une réflexion d'ordre métaphysique. Pour Max Milner, dans son livre *La Fantasmagorie*, en 1982, « photographier la rétine d'un être humain à l'instant de sa mort, c'est travailler sur la frontière incertaine entre l'existence terrestre et l'existence mystérieuse qui lui succède », la photographie livrant ainsi « quelques secrets du passage par excellence [comme] une sorte de fenêtre ouverte sur l'au-delà³¹ ». Certes, l'œil n'est pas un reflet de l'âme et ces secrets ne révèlent rien sur le mort lui-même, sur sa vie intérieure. Mais les révélations promises par l'optogramme, inaccessibles à l'œil seul, ouvrent une fenêtre vers l'au-delà.

Dans cette lecture métaphysique, Philippe Dubois considère l'optogramme comme une machine à fantasmes, une « irrésistible mise en scène du voir et de l'être-vu, du croire et du faire-croire, de l'être et du non-être », à la fois une prise de vue et une prise de vie. Pour lui, l'optogramme, cette « preuve par l'œil », est bien plus qu'une représentation du réel, c'est la fixation d'un moment fugitif, une tentative « de rendre au visible l'instant même de l'effacement du regard », de trouver le bon moment, « cet instant unique, cette faille (impossible, rêvée) entre la vie et la mort, entre le visible et l'invisible, c'est-à-dire finalement, entre le voir et le non-être³² ».

Or, alors que la photographie avait d'abord été perçue comme une simple représentation du visible, le « crayon de la nature », la fin du XIX^e siècle connut une extension de la vision : la photographie commença à révéler des mondes invisibles à l'œil nu, de l'infiniment lointain (photographie astronomique) ou de l'infiniment petit (macrophotographie), aux spectres hors du visible : photographie spirite, analyse du mouvement (comme le cheval au galop de Muybridge en 1878), puis rayons X en 1895. En 1890, Sigmund Exner, un savant autrichien fondateur de la

physiologie comparative, parvint à photographier une fenêtre au travers de l'œil d'une luciole³³ 4 : l'appareil photographique (doublé d'un microscope) remplaçait alors, non pas la rétine, mais le nerf optique et le cerveau de l'insecte. Avec ces expériences, la photographie peut alors être supposée plus fiable que la vision oculaire, plus révélatrice, plus exploratrice, et l'optogramme, tant qu'il est perçu comme crédible, est partie prenante de ce phénomène. Cette ouverture vers d'autres univers, invisibles à l'œil nu, mais rendus visibles par la technologie, entraîne naturellement une réflexion sur la nature même de la vision.

Dans *Techniques de l'observateur*³⁴, où il utilise le terme « abstraction visionnaire », Jonathan Crary a montré comment une nouvelle corporalité subjective s'opposait aux modèles classiques de vision basés sur la perspective, opposant une vision intuitive, innée, sensible, à une vision rationnelle, mentale : la vision devient alors un objet de connaissance et non plus un mécanisme naturel d'accès au réel, ce qui s'inscrit dans la culture scientifique et idéologique qui, dès la fin du XVIII^e siècle, la questionne (Darwin, Comte, Goethe, et aussi Turner). Comme l'a souligné Medeiros, « dans cette vision romantique, la séparation rigide entre extérieur et intérieur, entre Sujet et Objet, qui avait permis l'optimisme rationaliste, n'a plus lieu d'être³⁵ ». Dès lors, l'optogramme n'est plus considéré comme une relation indexicale à un référent, mais devient une vision à travers autrui : les données sont dans l'organe d'observation et non dans l'esprit de l'observateur.

Plaçant l'optogramme à la confluence entre la biologie du corps humain, le positivisme et l'approche expérimentale en médecine, Medeiros identifie, dans la croyance dans la vérité objective de l'image rétinienne, un fantôme affirmant qu'une image obtenue mécaniquement serait davantage vraie qu'une image consciente. L'idée de l'inconscient dans le mécanisme mental de la vision était déjà présente avec le concept d'inférence inconsciente chez Helmholtz³⁶, le physiologiste inventeur de l'ophtalmoscope et théoricien de la perception. Mais c'est Walter Benjamin, dans *Petite histoire de la photographie*, en 1931, qui développa le concept d'inconscient visuel (ou optique) pour définir la caractéristique de l'appareil photo consistant à élargir la vision et à révéler des images que l'œil humain ne peut percevoir. Il écrivait : « Car la nature qui parle à l'appareil est une autre que celle qui parle à l'œil ;

29 ■ Marc Lenot, « Le corps photographe », *Focales*, n° 4, 2020. URL : <<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2707>>. 30 ■ Richard L. Kremer, « The Eye as Inscription Device in the 1870s », art. cit., p. 377. 31 ■ Max Milner, *La Fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982, p. 197-198 (italiques d'origine). 32 ■ Philippe Dubois, « Le corps et ses fantômes. Notes sur quelques fictions photographiques dans l'iconographie scientifique de la seconde moitié du XIX^e siècle », *La Recherche photographique*, n° 1, octobre 1986 (p. 41-49), p. 46-47 (texte repris, légèrement remanié, en 1990, dans *L'Acte photographique*, op. cit., p. 205-224). 33 ■ Monica Bravo, « Natural Photographs: Optograms and the Fiction of Captured Vision », *History of Photography*, vol. XLII, n° 1, 2018, p. 61-77. 34 ■ Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle* (1990), trad. F. Maurin, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016. 35 ■ Margarida Medeiros, « Feitiço e feiteira », art. cit., p. 21. 36 ■ Christophe Bouriau, Alexandre Métraux, « Présentation de la traduction de "Sur le voir humain (1855)", Hermann von Helmholtz », *Philosophia scientiae*, vol. XIV, n° 1, 2010, p. 1-12. URL : <<https://journals.openedition.org/philosophiascientiae/151>>.

autre avant tout en ce qu'à un espace consciemment travaillé par l'homme se substitue un espace élaboré de manière inconsciente... [La photographie] seule nous renseigne sur cet inconscient visuel, comme la psychanalyse nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel [...]. La photographie révèle dans ce matériau les aspects physiognomoniques, les mondes d'images qui vivent dans les plus petites choses, assez interprétables et cachés pour avoir trouvé refuge dans les rêves éveillés mais devenus désormais assez grands et formulables pour faire apparaître la différence entre technique et magie comme une variable de part en part, historique³⁷.

Le concept benjaminien d'inconscient visuel appliqué à l'appareil photographique peut évidemment être transposé à l'optogramme qui, encore davantage que l'appareil ou la caméra, révèle une supposée réalité invisible à l'homme.

Le concept d'inconscient technologique, développé par Franco Vaccari, s'applique encore mieux à l'image de l'optogramme : pour lui, l'instrument, en l'occurrence ici la rétine, « doit être considéré comme doué d'une capacité autonome d'organisation de l'image, en formes déjà structurées symboliquement, indépendamment de l'intervention du sujet³⁸ ». L'optogramme, tant qu'il produit une image, nous informe, nous aide à découvrir ce que nous ne savons pas : l'appareil, l'œil voit à notre place.

L'idée même de l'optogramme se substituant à la simple vision humaine peut donc être imaginée comme une abstraction, une distanciation de la réalité : il permet de se défaire des contraintes réelles du monde (la mort, la rétine) pour arriver à une vision non réelle, mais supposée révélatrice, plus vraie que le vrai. Son existence permet de penser autrement les enjeux autour de la non-représentation et de l'abstraction en photographie. De plus, l'optogramme a représenté la première tentative d'un corps augmenté, d'un corps capable de performances machinistiques, en l'occurrence une représentation photographique du réel sans appareil, sans médiation technique, au moyen du corps seul. Certes, il a été une illusion scientifique sans lendemain ; mais son concept même peut être vu comme un précurseur des expérimentations photographiques autour de l'appareil et du programme³⁹.

37 ■ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), *Sur la photographie*, trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, Arles, Photosynthèses, 2012 (p. 44-70), p. 49-50. 38 ■ Franco Vaccari, *La Photographie et l'Inconscient technologique*, trad. M.-L. Lentengre, Paris, Créatis, 1981, p. 31. 39 ■ Je remercie Margarida Medeiros, Georges Didi-Huberman, Andrea Goulet, Derek Ogbourne et Alaz Okudan pour leur aide.

LA PHOTOGRAPHIE CONCRÈTE, UNE ENTRÉE DANS LA MATIÈRE DE LA PHOTOGRAPHIE

■ HÉLOÏSE CONÉSA

Parler de photographie concrète dans le cadre d'un colloque et d'une exposition valorisant la photographie abstraite peut sembler de prime abord paradoxal puisque, traditionnellement, les deux adjectifs sont opposés. Pourtant, dès lors que l'on observe les théories philosophiques ou scientifiques, le lien qui unit l'abstrait et le concret semble solide, ainsi que le démontre Aristote avec l'hylémorphisme, selon lequel tout objet est formé de façon indissociable d'une matière concrète et d'une forme qu'il est possible d'abstraire. On retrouve cette idée avec la phénoménologie de Husserl qui considère que les essences sont construites par l'abstraction d'une série de perceptions concrètes. En sciences, abstrait et concret sont dialectiquement liés, comme a pu le résumer le physicien Paul Langevin dans sa formule : « Le concret est l'abstrait rendu familier par l'usage. » L'histoire de l'art ne fait pas exception dans ce paysage, où l'abstrait et le concret se sont souvent confondus, en témoigne *Le Manifeste de l'art concret* paru dans les années 1930 et notamment théorisé par l'artiste néerlandais Theo van Doesburg selon lequel, dans le domaine pictural, il convient de parler de peinture concrète et non abstraite, car « rien n'est plus concret, plus réel qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface ».

D'une façon ou d'une autre, toutes ces théories ont en commun de joindre les notions de concret et d'abstrait avec celle de la matière et de sa perception empirique. C'est en cela que l'analyse de la photographie concrète revient à interroger l'abstraction à l'aune de la matérialité, une matérialité que Jean-Claude Lemagny, conservateur pour la photographie contemporaine à la Bibliothèque nationale de France de 1968 à 1996, a toujours cherché à valoriser : « L'art est toujours aux prises avec une matière [...]. Les grands photographes savent assumer ces contradictions dynamiques qui font vivre leur matière et s'en contenter. Et les photographies manifestent au plus haut point cette dualité intérieure

qui s'est toujours révélée comme un des principaux moteurs de l'art : le formel et le poétique, l'apollinien et le dionysiaque chez Nietzsche, l'abstraction et la participation chez Worringer¹. »

Il convient toutefois de distinguer la photographie du concret du concret de la photographie. La première catégorie consiste en des images « *straight* » d'un monde réel transformé pour apparaître comme abstrait. On peut à cet égard citer Alfred Stieglitz avec ses « Équivalences », série d'études de nuages entamée en 1922 : ces découpes dans le ciel on ne peut plus concrètes tentaient d'établir des équivalences avec la musique, au même titre que les premiers tableaux abstraits. Dans le même esprit, convoquons les œuvres d'Aaron Siskind, Frederick Sommer ou encore Minor White, toutes présentées au MoMA en 1960 dans l'exposition *The Sense of Abstraction*. Dans un courrier qu'il adressait à Grace Mayer, l'une des deux commissaires de l'exposition du MoMA, Minor White insistait sur le caractère très concret de son travail en déclarant : « Selon moi, les photographies de mes séries que vous avez choisies ne sont pas du tout des abstractions. Elles s'appuient sur la nature. Il est vrai qu'elles ressemblent aux tableaux que l'on regroupe sous cet intitulé, mais c'est plus une coïncidence qu'un acte volontaire. Mes travaux s'apparentent davantage à ce que Stieglitz nommait des « Équivalences ». Mes photographies ont plus à voir avec les taches d'encre de Léonard qu'avec l'abstraction². »

Plus près de nous, le Canadien Aubie Golombek, élève de Sommer, l'Allemand Detlef Orlopp ou les Français Yves Trémorin, Philippe Gronon et Patrick Tosani, par le procédé du gros plan, des variations d'échelle ou le choix du fragment, scrutent le monde physique, la concrétude des choses de façon à en effacer la représentation au profit d'une abstraction qui ne nie en rien son fondement réel.

1 ■ Jean-Claude Lemagny, *La Matière, l'ombre, la fiction*, Paris, Nathan/BnF, 1994, p. 32. 2 ■ Minor White, cité dans Simon Baker, Emmanuelle de l'Écotais, Shoaïr Mavlian, Sarah Allen (eds.), *Shape of Light: 100 Years of Photography and Abstract Art*, cat. exp. (2 mai-14 oct. 2018), Londres, Tate Modern, 2018, p. 94.

On assiste d'ailleurs, dans la photographie contemporaine, à une recrudescence d'images en gros plan, telle la série des « Cuillères » de Patrick Tosani, exposées en 2019 au musée de l'Orangerie en dialogue avec *Les Nymphéas* de Monet. Les codes précis et concrets de la photographie d'objet adoptés par Tosani lui permettent paradoxalement d'interroger davantage la puissance d'abstraction intrinsèque à l'image. Le photographe, à travers la forme simple de la cuillère, analyse le phénomène de la vision à l'instar de Monet fouillant le motif de l'eau de son étang : « Je fais une description très concrète de la chose car ce qui m'intéresse, c'est sa portée visuelle et métaphorique. Visuellement, on ne parle plus ni d'aliment ni de nourriture mais de lumière pure³. » De façon similaire, chez Philippe Gronon, la traduction photographique d'une extrême précision des altérations d'un bois d'écrivoire de la BnF atteste d'une virtuosité à composer avec les sels d'argent comme avec une matière à modeler afin de créer un monochrome noir. Mais quel sens peut-on donner à l'intensification de cette production ? Pour le philosophe Paul Virilio, l'époque contemporaine est frappée d'une « crise de la foi perceptive », et l'on peut penser que c'est pour redonner un contenu et une présence à une image qui s'épuise que ces artistes créent ce type d'images, au plus près de la concrétude et de la matière des choses. Cette photographie du concret est aussi un réel augmenté puisque cette concentration du regard, cet usage de la frontalité sont les moyens d'un réenchantement du quotidien. La série récente de Philippe Gronon, « Cuvette de développement », qui consiste en des numérisations de cuvette de développement employées dans les chambres noires, marque un glissement possible chez certains photographes tenants de cette photographie du concret, vers une exploration du concret de la photographie.

LA PHOTOGRAPHIE CONCRÈTE OU LA MATIÈRE COMME MÉDIUM ■ La photographie concrète considère la chambre noire ou tout lieu de production ou d'apparition des images, qu'elles soient analogiques ou numériques, comme un laboratoire d'expérimentation où se créent les œuvres. Ce concret se manifeste dans les travaux des photographes contemporains qui se concentrent sur la matière même du médium, prennent appui sur son ontologie propre, sa structure, son essence. La photographie concrète vise donc à explorer tous les éléments constitutifs de la matière photographique que sont par exemple : la lumière, le papier, l'appareil... Tous sont des matériaux devenus des moyens d'avènement de l'image.

À cet égard, il convient de rappeler que l'expression de photographie concrète prend sa source dans le mouvement de la « Konkrete Fotografie » allemande, courant lui-même dérivé de celui de la « Generative Fotografie ». En effet, en 1968, était présentée à la Kunsthaus de Bielefeld une exposition, intitulée *Generative Fotografie*, montrant les travaux de quatre

jeunes photographes – trois Allemands, Gottfried Jäger, Hein Gravenhorst, Kilian Breier, et un Belge, Pierre Cordier, ces deux derniers ayant accompli une partie de leur formation à Sarrebruck, auprès du chef de file de la « Subjektive Fotografie », Otto Steinert. Le mouvement de la Generative ou Konkrete Fotografie donne naissance à des œuvres qui procèdent toutes d'un développement expérimental du médium et jouent de la sérialité et d'une méthodologie commune, en dépit de style très distincts. Selon Gottfried Jäger, « [son] image est la concrétisation de la technique d'où elle surgit, [...] c'est de la technique devenue art. La technique est devenue de l'art. La technique est l'art⁴ ». Cette « photographie de photographie » sera analysée, près de quarante ans plus tard, par le même Gottfried Jäger dans l'ouvrage *Concrete Photography – Konkrete Fotografie*, publié en 2004 ; l'auteur y explique que la photographie est concrète quand les moyens photographiques deviennent l'objet de la photographie et le médium lui-même, un objet qui fait œuvre. La dimension réflexive sur le médium est au cœur de la démarche des représentants de la photographie concrète qui évoquent l'idée d'une photographie purement autoréférentielle, n'ayant pas d'autre signification qu'elle-même. Pour Jäger, elle est un principe atemporel qui objectifie un idéal à l'inverse de la photographie abstraite qui, elle, idéalise un objet. Ce principe affirmé l'incite à dresser une chronologie du mouvement qui, selon lui, prendrait sa source dans les photogrammes de Moholy-Nagy.

Les images obtenues par photogramme – pratique dans laquelle Moholy-Nagy était passé maître – développent en effet un jeu d'ombre et de lumière épuré jusqu'à l'extrême et proposent une subtile utilisation des lignes, traits, contours et figures géométriques. Ce qui intéressait l'artiste au premier chef, c'était de pouvoir fabriquer, à partir du réel, des œuvres tout aussi réelles sans passer par le truchement d'un opérateur tel que l'objectif de l'appareil photographique. D'ailleurs, les photogrammes les plus réussis sont ceux sur lesquels l'objet d'origine, le prétexte, est impossible à identifier.

Notons que dès les années 1920, Moholy-Nagy posait clairement les déterminations spécifiquement photographiques du médium – objectivité, sérialité et reproductibilité – tout en appelant à une invention permanente dans les phénomènes optiques et le lexique photographique, en prônant le photogramme comme technique de saisie de la matière première de la photographie : la lumière.

Plus de cinquante ans plus tard, en 1977, la théoricienne américaine Rosalind Krauss, dans ses « Notes sur l'index », réaffirme la valeur emblématique du photogramme : « Le photogramme ne fait que pousser à la limite ou rendre explicite ce qui est vrai de toute photographie : toute photographie est le résultat d'une

³ ■ Texte liminaire de Patrick Tosani à l'exposition : « Patrick Tosani, reflets et transpercements », Paris, musée de l'Orangerie, 16 oct. 2019 – 17 fév. 2020. ⁴ ■ Gottfried Jäger, 781 (*Neusüss*) – Bielefeld, FH Bibliothek (archives), cité par Anaïs Feyeux dans « Generative Fotografie : entre démon de l'exactitude et rage de l'histoire », *Études photographiques*, n° 18, mai 2006.

empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière⁵. »

Mais c'est bien avec cette lumière que cherchait avant tout à jouer Moholy-Nagy, qui s'intéressait peu, à l'inverse de Man Ray, autre grand créateur de « rayogrammes » durant cette période d'avant-garde, à la reconnaissance de l'objet insolé.

Le photogramme chez Moholy-Nagy ne renvoie pas à un sens occulte, surréaliste, mais à un travail qui permet d'élever le procédé photographique au niveau des grandes innovations formelles significatives de l'art moderne depuis la révolution visuelle du cubisme – censées libérer la photographie de ses tâches banalement reproductives. Le photogramme de Moholy-Nagy est à cet égard, aussi, une image mentale.

Il s'agit bien de photographie concrète plus que de photographie abstraite car, ainsi que le souligne à juste titre le photographe contemporain Walead Beshty : « [L]es photogrammes sont des œuvres littérales, ce ne sont pas les abstractions d'un sujet particulier mais ce sont les manifestations concrètes d'un ensemble de conditions⁶. »

La recherche autour du photogramme propre à Moholy-Nagy conduit progressivement la photographie concrète du côté de l'épure essentialiste et interroge sa prise de distance par rapport au réel et à sa fonction documentaire première. Cette autonomisation revendiquée inscrit la photographie concrète dans l'héritage du modernisme de Clement Greenberg qui plaçait au cœur de son étude la téléologie propre à chaque médium : ainsi, quand la peinture travaille avec le plan et la couleur, la photographie joue avec le papier photosensible et la lumière. C'est ce que l'on observe, par exemple, dans la série des « Dégradés » de James Welling, réalisée entre 1986 et 2006 : ces photogrammes sur papier chromogène présentent de simples dégradés de couleur formant des bandes horizontales. À travers l'exploration de la couleur artificielle, James Welling ambitionne de montrer que nous voyons plus de couleurs que celles que nous percevons naturellement. De la même façon, dans « Photography Degree Zero », dont le titre fait référence au *Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes (1953), la photographe américaine Ellen Carey propose des Polaroid monochromes qui dévoilent les éléments structurants de son médium.

Le caractère monochromatique et abstrait de ces diverses séries a conduit de nombreux critiques à comparer ces travaux aux toiles de l'expressionniste abstrait Mark Rothko. Ces connexions esthétiques avec la peinture, de même que les similitudes formelles, manifestent chez les photographes, ainsi que le pointait John Hilliard, la volonté de faire prendre conscience au spectateur de la matérialité de l'œuvre photographique qui existe

au même titre que celle à l'œuvre dans les dessins, les peintures ou les sculptures. Ainsi, les poussières et les grains d'argent qui affleurent dans la série « Silver » de Wolfgang Tillmans sont à rapprocher des mégots de cigarettes que l'on pouvait trouver pris dans la matière picturale des toiles de Pollock. Pour Tillmans, les œuvres qui composent « Silver » sont en quelque sorte l'opposé des images abstraites qu'il a réalisées avec des lumières sur du papier dans la chambre noire (comme « Blushes », « Mental Pictures », « Super Collider », etc.). Pour le photographe allemand, « la saleté et les particules d'argent provenant des traces de produits chimiques se déposent sur la surface du papier, ce qui produit souvent des rayures intéressantes et donne un sentiment d'alchimie. Il s'agit ici d'une matière physique à la surface du support d'une manière que l'on ne rencontrera jamais en photographie conventionnelle⁷ ». En d'autres termes, l'abstraction peut aider le spectateur à regarder non pas l'image à la surface de la photographie mais l'œuvre comme un objet complet.

De façon connexe, la question du geste du créateur photographe est prise en considération au même titre que celle du peintre *a fortiori* lorsqu'il s'agit de photographie concrète, sans référence autre que celle de la surface de l'image. Par exemple, dans la série « Ein kleine Nachtmusic » de Bogdan Konopka, l'artiste a gratté la pellicule au rythme de *La Petite Musique de nuit* de Mozart, opérant dans la couche sensible de l'image une variation matiériste que l'on pourrait rapprocher du *dripping* de Pollock. De même, le photographe Lionel Bayol-Thémines, dans sa série « Google as a Medium-datalandscapes », travaille à la grammaire, à la syntaxe de son médium et à sa matérialité, cette fois purement numérique. Il troque la chambre photographique des photographes arpenteurs du paysage du XIX^e siècle pour un ordinateur couplé à des satellites et à un programme de prise de vue. Ainsi explore-t-il, derrière un écran, un nouvel espace : le « *big data* ». Les principes même de la photographie (point de vue, cadrage, instant décisif...), y sont toujours convoqués, mais le photographe – en ne respectant pas le protocole d'utilisation du programme – crée une matérialité nouvelle qui rappelle la peinture alors même qu'elle est purement numérique.

LA PHOTOGRAPHIE CONCRÈTE OU LA MATIÈRE COMME MATRICE DE L'HISTOIRE ■

Le caractère autoréflexif de la photographie concrète, s'il peut s'attacher à la matérialité du médium peut aussi s'entendre dans une autre dimension. En effet, le réflexif peut devenir le spéculaire, dans un mouvement où la matière mise en œuvre dans ces photographies concrètes devient la matrice de l'histoire du médium. La photographie

5 ■ Rosalind Krauss, « Notes sur l'index. L'art dans les années 1970 aux États-Unis » (1979), repris dans Rosalind Krauss, *L'Originalité des avant-gardes et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Cricqui, Paris, Macula, 1993, p. 63-91. 6 ■ Simon Baker, Emmanuelle de l'Écotois, Shoaïr Mavlian et Sarah Allen (eds.), *Shape of Light*, op. cit., p. 182. 7 ■ Jan Verwoert (ed.), *Wolfgang Tillmans*, New York, Phaidon, deuxième édition augmentée, 2014.

concrète contient la dualité inhérente à l'abstraction dont Kandinsky disait qu'elle était avant tout une impression, c'est-à-dire à la fois une trace physique, palpable, une marque à la surface, la cause et son effet rendu visible mais aussi une impression à entendre comme un sentiment, une intuition de l'ordre de l'intangible. Ce sentiment peut être celui de l'Histoire, et notamment de l'histoire de la photographie, comme le souligne cette réflexion de James Welling : « quand je tiens mon appareil, je suis conscient de cette histoire du médium photographique, je la ressens à la surface de toutes les photographies que je fais, et ce sentiment n'est pas comparable à celui que l'on peut ressentir pour une image peinte sur toile⁸ ». Cette prise de conscience de l'Histoire que draine la concrétude du médium photographique est un point commun, dans la démarche de nombreux photographes attentifs à cette idée d'une matière devenue matrice de l'expérience du temps et de l'espace.

Cette fascination dynamique pour les fantômes de l'histoire du médium, on la retrouve chez la photographe Isabelle Le Minh, dont l'œuvre incarne la perte de la matérialité de l'image dans la culture contemporaine comme elle interroge sa possible récupération. Dans sa série « Darkroomscapes, after Hiroshi Sugimoto »⁵, la sensation d'abstraction ressentie face aux images épurées de mer de Sugimoto est contrecarrée par la découverte du motif représenté à l'image, à savoir les lignes d'horizon formées par la surface du révélateur dans les cuvettes de développement et photographiées dans le laboratoire à la chambre photographique. Si elle fait bien de la technique une matière, Isabelle Le Minh propose toutefois une incursion dans l'histoire du médium en explorant l'argentique à l'heure du tout-numérique et en proposant une méditation sur l'œuvre de l'un de ses pairs. La photographie concrète qu'elle met alors en œuvre révèle la matière comme une matrice à même d'accueillir une démarche appropriationniste. Cette démarche peut se traduire par une incursion dans l'histoire originelle du médium, avec la réactivation de techniques telle que le daguerréotype ou encore l'ambrotype, comme dans la série des polyèdres du photographe Laurent Millet.

Si tous les tenants de cette photographie cherchent dans ces procédés une forme d'éloge de la lenteur, un refus de l'éphémère, leur regard reste celui de photographes résolument d'aujourd'hui, soucieux d'offrir une autre attitude face au monde contemporain. L'abstraction choisie par certains est aussi un biais pour situer leur œuvre hors du temps, dans un espace d'interaction avec le spectateur. Pour ces photographes qui ont commencé à développer une attention à la matière et aux techniques du XIX^e siècle dans le courant des années 2000, il ne s'agit donc ni d'un sursaut primitiviste ni d'une réappropriation « esthétisante », mais, bien plutôt, d'une volonté de choisir la technique la plus en adéquation avec leur projet photographique.

Cela participe de la volonté de déspecifier le rapport au médium pointée par Jacques Rancière : « Le médium comme milieu absorbe en fait le médium comme instrument... La multiplication des appareils contribue alors à créer des zones de neutralisation où les techniques s'indifférencient et échangent leurs effets, où leurs produits se présentent à une multiplicité de regards et de lectures, des zones de transfert entre le mode d'approche des objets, de fonctionnement des images et d'attribution des significations⁹. »

Cette déspecification conduit à des allers-retours vivifiants entre numérique et analogique, XIX^e et XXI^e siècles, perfectionnisme technique et empirisme poétique. C'est le cas de l'installation *Co-variance* de Raphaël Dallaporta – qui est aussi un clin d'œil aux « Equivalents » de Stieglitz – ou encore la série « Phenomenon » de Mustapha Azeroual qui, toutes deux, prennent naissance dans des technologies numériques (modélisation informatique ou téléphone portable) avant de s'incarner par le biais de techniques analogiques (cyanotypes ou gommes bichromatées). La liberté à l'œuvre dans les travaux de ces photographes affirme l'abstraction comme vecteur d'un renouveau du concret de la photographie.

LA PHOTOGRAPHIE CONCRÈTE OU LA MATIÈRE COMME PROCESSUS ■

Cette alliance possible entre des champs de la photographie qui n'avaient initialement pas vocation à se rencontrer, de même que la contestation d'une pureté du médium, interrogent, plus largement, l'idée d'une photographie concrète dans laquelle l'abstraction serait à envisager comme la matérialisation d'un processus. Cette dimension processuelle de la matière photographique peut apparaître dans les travaux de photographes qui prennent acte des évolutions du support et en jouent.

Dans ses divers travaux, la photographe Laure Tiberghien expose des surfaces photosensibles, hypersensibles, qui fonctionnent comme des capteurs ou des « révélateurs ». Ses œuvres sont toutes abstraites, mais il n'y a pas de pièce identique à une autre ; le procédé, le traitement, le temps d'exposition, les modalités de développement, l'épaisseur des couches d'émulsion changent systématiquement. Chaque plaque, chaque surface devient le témoin de conditions et de paramètres distincts qui s'imprègnent progressivement sur les pièces et questionnent la nature même de la photographie. Gilles Tiberghien remarque, au sujet des Cibachrome – un type de tirage sur papier inversible dont la production a cessé en janvier 2023 –, que la photographe n'a pas fixé, pour laisser la lumière continuer à jouer avec la surface photosensible : « Cette photo on la dira abstraite et pourtant quoi de plus concret

8 ■ Simon Baker, Emmanuelle de l'Écotais, Shoaïr Mavlian et Sarah Allen (eds.), *Shape of Light*, op. cit., p. 184. 9 ■ Jacques Rancière, « Ce que "medium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », in Jean-Louis Déotte (dir.), *Le Milieu des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 34-36. URL : <<http://journals.openedition.org/appareil/135>>.

que ce travail d'impression lumineuse. Les images de Laure captent ces transformations du visible qu'elle ne cherche pas toujours à fixer et dont elle donne à comprendre le mouvement et la corrosion interne¹⁰. »

De même, lorsque la photographe Blanca Casas-Brullet compose son « Nuancier sensible » à partir de diverses feuilles de papier photographique venant de son atelier et dont l'arrangement forme un tableau abstrait aux couleurs et valeurs changeantes au fil de la durée de l'exposition, elle essaye de rendre sensible la transformation du matériau et la réflexion sur sa propre consistance. L'image est présentée en tant que forme instable, non seulement à l'état naissant mais aussi prototypique.

En accueillant les aléas, les mutations, ces photographies concrètes, en ce qu'elles en reviennent toujours aux fondamentaux de la matière photographique, calquent leur essence désormais labile sur les jeux de métamorphose de la nature. C'est ce que l'on constate dans la série « Untitled (Blue, Violet, Green) » où Sigmar Polke rend le papier photographique radioactif par l'apposition d'uranium, celui-ci devenant de ce fait une émanation surnaturelle de la lumière. L'œuvre s'attache à voir ce qui est produit, ce qui advient. L'alchimiste prolonge alors la capacité créatrice de la nature et crée une « chimie naturante ». Ainsi que l'explique Bernard Marcadé : « Polke utilise les matières chimiques les plus sophistiquées et les plus artificielles pour retrouver mimétiquement, le déploiement naturel des choses, la culture devenant en quelque sorte, pour lui, le moyen d'aborder la nature¹¹. »

Il s'agit alors de proposer non pas une reproduction de la nature mais une reproduction du processus de la nature, une nature naturante, un monde où la répétition est congédiée au profit de la différence.

La photographie contemporaine entretient des rapports de plus en plus forts avec la nature, génératrice, à l'aune de l'anthropocène, d'une forme d'« art involontaire » qu'il est possible de capturer au gré de ses déambulations ou par le biais d'inventions technologiques permettant de dompter et de conserver les effets du hasard. Les découvertes inattendues et concours de circonstances également connus sous le nom de sérénipité sont largement privilégiés des photographes qui ont fait le choix de co-construire leurs œuvres avec la nature.

C'est ce qu'on découvre avec la photographe Meghann Riepenhoff qui, après avoir étudié les cyanotypes d'Anna Atkins réalisés au XIX^e siècle, a choisi, en 2013, d'utiliser ce procédé en extérieur. Elle crée dans ses séries « Littoral Drift » et « Ecotone » des cyanotypes directement dans l'environnement, où les éléments – pluie, vagues, vent et sédiments – s'inscrivent dans la photo-chimie.

Alors qu'initialement, on l'a vu, la photographie concrète pointait un intérêt pour le concret de la photographie, ses caractéristiques intrinsèques, les considérations possibles sur sa matérialité ont créé un régime d'impureté. Certes, la période postmoderne avait déjà proposé à la photographie de s'hybrider avec la peinture, la sculpture, mais il s'agissait alors plutôt de mettre en exergue l'interaction féconde de diverses expressions artistiques que le dogme moderniste avait jusqu'alors engagées à accomplir une destinée autonome. Ici, à l'heure où la photographie concrète a pris en compte le caractère organique et évolutif de la matérialité au risque de sa disparition, il s'agit davantage de mettre en valeur le côté processuel et biomorphique au sein de ces photographies abstraites. L'une des oscillations majeures et structurantes de l'art du XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui se situe dans le rapport complémentaire autant que conflictuel entre la rigueur formelle d'une large abstraction et la revendication de l'organicité, du corps expressif et agissant. Ces nouvelles expressions de la photographie concrète signent l'importance de l'expérience, et les travaux de ces photographes cherchent à donner une épaisseur sensible et poétique à leur réflexion sur le médium. Ils invitent à une réincarnation de ces formes que la rigueur d'une abstraction constructiviste avait cru pouvoir élever au-dessus des contingences.

Ces diverses appréhensions de la matière, tantôt comme médium, comme matrice ou comme processus, entérinent le passage d'une photographie concrète à une photographie-concrétion à même d'agréger la photographie au paradigme écosophique de l'art que Félix Guattari appelait de ses vœux.

10 ■ Gilles Tiberghien, « En passant... la couleur », texte introductif à l'exposition de Laure Tiberghien, *Variations en un certain ordre assemblées*, 20 fév.-13 avril 2019, Galerie Lumière des roses, Montreuil. URL : <http://lumieredesroses.com/assets/pdf/Texte_Gilles_Tiberghien2.pdf>. 11 ■ Bernard Marcadé, « Sigmar Polke, une politique libertaire de la peinture », in Guy Tosatto, Bernard Marcadé, *Sigmar Polke*, cat. exp. (Nîmes, Carré d'art, 7 juil.-9 oct. 1994), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 23-29.

DES PHOTOGRAPHIES DOCUMENTAIRES ABSTRAITES : UN APPARENT PARADOXE

■ JULIE MARTIN

Le monde a souvent été envisagé comme un livre à lire. Pour les tenants du style documentaire, dans les années 1930, « ce n'est pas simplement l'image qui est lisible, mais – ceci expliquant cela – le monde lui-même. En rupture avec les justifications traditionnelles de l'art, qui voyait dans la transfiguration du réel le seul accès possible à une essence cachée, les tenants du mouvement affirmaient que l'examen photographique de la surface des choses et des êtres a déjà valeur de connaissance¹ », explique l'historien de la photographie Olivier Lugon. La photographie est alors considérée comme le relais lisible d'un réel qui le serait tout autant. Le monde ne résulte toutefois pas d'une composition de marques disposées à dessein, et la saisie visuelle de celui-ci ne permet pas un déchiffrement exactement analogue à la lecture. Considérer notre univers comme un réseau de signes immédiatement lisibles ne prévaut plus. Walter Benjamin s'est élevé, dans *Petite histoire de la photographie*, contre une visibilité évidente du monde que la photographie pourrait directement transmettre. Il y critique particulièrement la démarche d'Albert Renger-Patzsch² (1897-1966) puisqu'« en elle se dissimule la posture d'une photographie qui peut installer n'importe quelle boîte de conserve dans l'espace, mais pas saisir les rapports humains dans lesquels elle pénètre³ ». La situation se compliquant, selon les mots de Brecht, « du fait que, moins que jamais, une simple "reproduction de la réalité" n'explique quoi que ce soit de la réalité⁴ ». Benjamin rapportait également les propos du dramaturge allemand sur les photographies des usines Krupp ou AEG qui ne peuvent suffire à faire comprendre les conditions de travail des ouvriers.

En outre, de nombreux flux invisibles ont émergé : les dispositifs de pouvoir, les transactions financières, l'information, la circulation des productions culturelles se singularisent par des moments d'existence insaisissables par les sens. Certains artistes actuels, conscients

des limites de la photographie pour révéler des mécanismes complexes, entreprennent de livrer un récit documentaire sur le monde contemporain en produisant des images dans lesquelles le lien à une réalité immédiatement identifiable s'estompe voire disparaît. Au risque de faire violence à la singularité de ces propositions artistiques, il s'agit ici d'analyser cette démarche apparemment contradictoire en distinguant plusieurs usages de l'abstraction au sein de ces projets documentaires : révéler des phénomènes invisibles (1), critiquer la médiatisation des événements par les organes de presse dominants (2) et manifester les biais idéologiques qui interfèrent dans notre rapport au réel (3).

RÉVÉLER ET CERTIFIER UNE RÉALITÉ OCCULTÉE

■ *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, réalisé en 2007 par Taryn Simon, et *The Other Night Sky*, commencé la même année par Trevor Paglen, comptent, aux côtés de photographies tout à fait figuratives, plusieurs tirages d'apparence abstraite. Taryn Simon dresse dans sa série « un inventaire de ce qui demeure caché et soustrait au regard à l'intérieur des États-Unis⁵ », tandis que Trevor Paglen photographie des ciels nocturnes pour déceler la trace de satellites classés secrets en orbite autour de la Terre. Tous deux utilisent les réglages subjectivants de l'appareil, que constituent le cadrage, la distance à l'objet, la netteté, si bien que certaines de leurs photographies deviennent parfois, aux yeux des néophytes en tout cas, des images quasiment abstraites. En usant de fonds noirs, Taryn Simon mystifie davantage les objets photographiés : sur l'un des clichés, la disposition de cercles bleus fluorescents évoque la carte des États-Unis sans que l'observateur puisse déduire la nature de ces lumières étranges, sur un autre, une forme

1 ■ Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 238. 2 ■ Dans son ouvrage *Die Welt ist Schön* ([Le Monde est beau], Munich, Kurt Wolff), paru en 1928. 3 ■ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, nov. 1996. URL : <<http://etudesphotographiques.revues.org/99>>. 4 ■ *Id.* 5 ■ Taryn Simon, *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2007), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 43.

incandescente semble émaner de l'obscurité, mais sa luminosité n'engendre pas davantage de clarté quant à l'identité de l'objet. Chez Trevor Paglen, le temps de pose étiré engendre le tracé de trajectoires dont la nature reste mystérieuse.

Afin de satisfaire la curiosité du spectateur et d'extraire celui-ci de l'impasse provisoire dans laquelle les images l'ont conduit, Taryn Simon et Trevor Paglen accompagnent ces dernières de légendes et de textes. Selon Walter Benjamin, aux côtés du cliché « doit intervenir la légende, qui engrène dans la photographie la littéralisation des conditions de vie, et sans laquelle toute construction photographique demeure incertaine⁶ ». Le théoricien ajoute : « [l']analphabète de demain ne sera pas celui qui ignore l'écriture [...], mais celui qui ignore la photographie. Mais ne vaut-il pas moins encore qu'un analphabète, le photographe qui ne saurait pas lire ses propres épreuves ? La légende ne deviendra-t-elle pas l'élément le plus essentiel du cliché ? » Celles écrites par Taryn Simon et Trevor Paglen désignent ce qui est représenté sur l'image tandis que des textes factuels plus développés fournissent au lecteur un ensemble de renseignements lui permettant de saisir les raisons de la dissimulation, que l'image seule ne peut fournir. Chez Taryn Simon, les cercles luisants bleutés se révèlent être des déchets nucléaires, dont « [l]a lueur bleue résulte de l'effet Tcherenkov qui matérialise les radiations électromagnétiques émises par une particule chargée quand celle-ci libère son énergie et passe plus vite que la lumière à travers une matière transparente⁷ ». Le spectateur apprend également que « [l]e complexe de Hanford abrite 1 936 capsules de déchets nucléaires en acier inoxydable, immergées dans un bassin d'eau et renfermant chacune du césium et du strontium. Ensemble, elles contiennent plus de 120 millions de curies de radioactivité. Selon les estimations, il s'agirait de la plus forte concentration aux États-Unis ». L'objet incandescent photographié par l'artiste est un cadre de revolver Smith et Wesson forgé à chaud. Le texte accompagnant le cliché stipule que « [l']Institut d'action légale de l'Association nationale des détenteurs d'armes estime actuellement à plus de 200 millions le nombre d'armes à feu possédées par des particuliers aux États-Unis. Parmi celles-ci, on compte plus de 70 millions de pistolets⁸ ». Dans la série « The Other Night Sky » de Trevor Paglen, le texte permet d'interpréter les cercles concentriques présentés sur une photographie comme les sillons lumineux de « satellites de reconnaissance au-dessus du col de Sanora » : « [c]ette image résulte d'une pose de quatre heures du ciel nord de la Sierra Nevada. Au moins dix satellites sont visibles dans le ciel, dont neuf sont des satellites de reconnaissance américains et russes. En plus de ces satellites, il existe de nombreuses traces

d'avions dans l'image. Elles peuvent être distinguées des satellites par la série de points sur leurs trajectoires⁹ ».

Selon l'historien d'art William J.T. Mitchell, « les images ne sont pas des mots, et il n'est pas si évident qu'elles aient quelque chose à nous "dire". Elles peuvent bien nous montrer quelque chose, mais l'acte de langage doit leur être octroyé par le spectateur, qui projette une voix dans l'image lorsqu'il déchiffre un récit ou un message verbal¹⁰ ».

C'est spécifiquement le rôle des légendes écrites par les deux artistes : faire émerger des significations de certaines de leurs images presque opaques. En retour, la visualisation permet d'organiser les faits décrits verbalement et de les comprendre. L'image devient signifiante par la voix qui s'y glisse comme le texte devient signifiant par la visualisation des informations qu'il traite. Les deux artistes cherchent ainsi à déclencher une augmentation du sens produit par le double régime textuel et visuel. La photographie est chez eux une surface, où se négocie une survivance du réel malgré les opérations déréalisantes de l'appareil et du photographe qu'ils poussent à l'extrême. Dès lors, les photographies présentées dans leurs séries viennent attester les informations textuelles. Dans un geste réciproque, l'ensemble des données présentes dans les textes accentue les effets de réel des images.

CRITIQUER LA FABRIQUE DE L'INFORMATION ■

Outre l'opacité du monde réel, certains artistes s'intéressent à celle des médias de masse en déconstruisant les récits fondateurs du photoreportage alimentés par l'idée d'une transparence du médium photographique. Le commissaire d'exposition Alfredo Cramerotti note, en 2009, dans *Aesthetic Journalism*¹¹, l'apparition de la figure de l'artiste en journaliste. L'histoire du journalisme esthétique trouve son origine, selon lui, dans le travail de Hans Haacke (1936-), de Dan Graham (1942-), de Martha Rosler et du Grupo Artistas de Vanguardia (1966-1968), et se développe pleinement dans le décalage de la pratique photojournalistique opéré par Bruno Serralongue (1968-), dans le brouillage des frontières entre fiction et réalité accompli par les archives fictionnelles de Walid Raad, ou les performances provocatrices de Renzo Martens. Ces artistes font figure de contrepoids aux journalistes en neutralisant les antagonismes vrais-faux, objectif-subjectif, documentaire-fiction, factuel-inventé, qualificatifs dont la distinction est au cœur du pacte implicite qui lie informateur et informé. Ainsi, les artistes ne considèrent pas qu'ils seraient plus aptes qu'un journaliste à produire une image transparente du réel.

6 ■ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art. cit. 7 ■ Taryn Simon, *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*, op. cit., p. 19 (traduction personnelle). 8 ■ *Id.*, p. 39 (traduction personnelle). 9 ■ Trevor Paglen, *Invisible: Covert Operations and Classified Landscapes*, New York, Aperture, 2010, p. 112 (traduction personnelle). 10 ■ W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* (2005), trad. M. Boidy, N. Cilins, S. Roth, Dijon, Les Presses du réel, 2014, p. 144-145. 11 ■ Alfredo Cramerotti, *Aesthetic Journalism: How to Inform without Informing*, Bristol/Chicago, Intellect Ltd, 2009.

Ce qu'ils peuvent souvent mieux faire, en revanche, c'est concevoir un projet autoréflexif, qui invite le spectateur à se poser des questions plutôt qu'à accepter les représentations telles qu'elles lui sont proposées.

C'est notamment ce qu'entreprennent les artistes Adam Broomberg et Oliver Chanarin dans *The Day Nobody Died*. En juin 2008, le duo intègre l'armée britannique au titre de photojournalistes embarqués en Afghanistan. Ils emportent avec eux un rouleau de papier photographique de cinquante mètres de long, protégé de la lumière dans une boîte hermétique. Au lieu d'enregistrer les différents drames consécutifs au conflit, alors que le moment est particulièrement meurtrier, les artistes attendent pour dérouler le papier photosensible au soleil, le cinquième jour de leur voyage, celui durant lequel aucune victime n'a perdu la vie, accordant à l'œuvre son titre. En l'absence d'un objectif pour focaliser la lumière, de grandes traces abstraites colorées apparaissent, matérialisant ce qui n'importe pas ordinairement aux photojournalistes : l'absence d'événement. L'ensemble des réglages de la composition ou de la luminosité dont le photographe est habituellement l'auteur et qui vise à « améliorer » l'image est ici réduit à néant. Tout en constituant un enregistrement, une empreinte honorant le paradigme indiciel de la photographie et les usages assertifs de la presse, ces images résistent aux modalités du témoignage et de l'illustration qui organisent habituellement la connaissance et le récit des événements. À l'ère numérique, ce procédé primitif dans l'histoire de la photographie constitue un effort pour transformer une technologie foncièrement multiple en des originaux. En s'appuyant sur les écrits de Vilém Flusser et sur son incitation à jouer contre les appareils, l'historien de l'art Marc Lenot a entrepris de démontrer la force de résistance du photogramme en contexte digital et connecté. En se concentrant sur l'objet photographique et son élaboration plutôt que sur sa représentation, ce procédé défie les règles standards de la production de l'image numérique, potentiellement automatique et moins empirique. Cette stratégie remet en cause le rapport aux représentations de conflits et invite à un autre mode d'approche que celui offert habituellement par la photographie de presse.

Avec *Portable Monuments* créée en 2012, les deux artistes poursuivent la déconstruction des photographies d'actualité. Les images de cette série présentent des empilements de cubes colorés aux teintes acidulées, pouvant évoquer tant des jeux éducatifs que les diagrammes utilisés dans les champs de l'économie ou de la sociologie. Leur fond blanc dématérialise les cubes, les transformant en simples figures géométriques flottantes, désincorporant la représentation et réduisant la possibilité d'une narration. Ces accumulations cubiques sont le résultat d'une codification élaborée et affinée pendant des workshops conduits par les

deux artistes auprès d'étudiants ou d'amateurs. En amont de l'atelier, les artistes sélectionnent une photographie présente dans la presse qu'ils soumettent à l'analyse des participants à travers une série de vingt questions, telles que : À quelle distance est le photographe du sujet ? Quel est le degré de violence affichée ? Quel est le degré de violence implicite ? Quelle est la résolution de l'image ? Pour répondre, les membres du groupe utilisent de petits dés colorés, dont la taille et la couleur sont proportionnellement définies par la réponse. L'assemblage est ensuite photographié. La méthodologie est volontairement empirique, l'ingénuité des cubes vient souligner la faiblesse scientifique du codage, tout comme les tours de cubes susceptibles de s'effondrer à tout moment témoignent de son caractère instable. Elle produit surtout une forte disjonction entre l'événement et sa représentation.

Les titres comme *Gaddafi Killed by Bullet in Head. That's for Lockerbie. And for Yvonne Fletcher. And IRA Semtex Victims. The Sun, October 21st, 2011* renvoient à la médiatisation de l'événement puisqu'il s'agit d'une reprise de la légende dans un journal. Publiée en couverture de *The Sun* le 21 octobre 2011 avec le titre « That's for Lockerbie », l'image du cadavre de Khadafi prend une signification tout à fait singulière : l'exécution d'une forme de justice pour l'équipe de rédaction du tabloïd, à l'encontre de celui qui était soupçonné d'avoir commandité l'attentat perpétré dans cette ville écossaise en 1988¹². Les deux artistes viennent ainsi pointer les significations prises par les images lors de leur diffusion. Les théories de la photographie se sont largement appuyées sur le triptyque icône-symbole-indice, défini par le sémiologue Charles Sanders Peirce, pour examiner les liens entre un référent et sa représentation. La photographie dans les médias d'information s'appuie sur le lien indiciel entre la représentation et le référent, c'est-à-dire sur une continuité entre l'événement et l'image au moment de sa création. Elle institue également une relation iconique fonctionnant sur une ressemblance entre l'objet photographié et sa représentation photographique. La construction mise en œuvre dans *Portable Monuments* nous invite à expérimenter la dimension symbolique, conventionnelle de la photographie. Une convention, bien qu'arbitraire, doit être stable et partagée pour devenir opérante. Ici, le code est mis au point par une poignée d'individus et est redéfini à chaque atelier, si bien que la traduction n'est pas partagée avec le spectateur. L'abstraction est issue d'une perte de lien direct entre la photographie produite en atelier et l'événement auquel elle se réfère. Ce choix radical vient formaliser les intermédiaires qui entravent un accès supposé direct aux

12 ■ Le 21 décembre 1988, un Boeing 747 explose au-dessus de Lockerbie, en Écosse. La communauté internationale soupçonne fortement Khadafi d'être le commanditaire de cet attentat. Sa culpabilité a, depuis, été remise en cause ; voir notamment, à ce sujet, l'enquête de Pierre Péan, « Les preuves trafiquées du terrorisme libyen », *Le Monde diplomatique*, n° 564, mars 2001, p. 8-9. En 2001, l'ex-ministre libyen de la Justice, Mustafa Abdel-Jalil, affirmait dans un entretien accordé au quotidien suédois *Expressen* que Kadhafi avait personnellement commandité l'attentat. Depuis, d'autres recherches et déclarations ont invalidé cette théorie.

images. Incapables de comprendre le code qui peut lier les images et l'événement référent dans *Portable Monuments*, nous nous heurtons à une frustrante incompréhension. Et c'est à travers cette expérience que nous saisissons le caractère illusoire d'un réel qui serait directement perceptible dans la photographie de presse. Le duo insiste sur son caractère construit, artificiel, non immédiat. Dans ce glissement d'une représentation d'un fait dramatique à une représentation apaisante, dont les tons pastel viennent appuyer le caractère ingénu, s'opère aussi une forme d'humour noir particulièrement grinçant qui invite à la vigilance face aux images.

MANIFESTER LES BIAIS IDÉOLOGIQUES¹³ ■

Les œuvres précédemment examinées témoignent d'une ambiguïté chez les artistes : d'une part, une réserve sur l'aptitude des images à transmettre quelque chose du réel et, d'autre part, une conviction, malgré tout, de leur capacité à le faire. Finalement, elles manifestent la volonté de ne pas renoncer à une présence visuelle. Cette ambivalence se réalise également dans le champ de l'art par l'existence de monochromes numériques présents dans la démarche de plusieurs artistes ayant fréquemment recours à la photographie. Ces œuvres ne sont pas des photographies qui montrent des monochromes picturaux ni même des photographies d'éléments du réel qui semblent s'apparenter visuellement à des monochromes, mais des aplats numériques colorés.

David Birkin, avec la série *Profiles*, produite en 2011, se concentre sur l'inexistence de certaines photographies dans les médias, plus particulièrement celles montrant les civils, victimes des armées occidentales en Irak. Depuis 2003, le site internet *Iraq Body Count* dresse la liste des morts violentes résultant de l'intervention militaire états-unienne et alliée en Irak. En consultant cette base de données, l'artiste prend conscience de ses lacunes photographiques puisqu'elle ne présente aucune image des disparus, divergeant radicalement du traitement accordé aux soldats états-unien et britanniques dont le décès fait l'objet d'une annonce illustrée d'un portrait photographique dans les médias. Judith Butler, dont David Birkin est un lecteur, explique qu'« [u]ne vie déterminée ne peut être, à strictement parler, appréhendée comme ayant été blessée ou perdue si elle n'a pas, au préalable, été appréhendée comme vivante. Si certaines vies ne sont pas qualifiées comme étant des vies, ou si elles ne sont pas d'emblée concevables en tant que telles dans certains cadres épistémologiques, il en résulte qu'elles ne sont jamais vécues ni perdues en un sens plein ou reconnaissable ». *Iraq Body Count* s'efforce de garder la trace de ceux dont la disparition n'est pas portée à la connaissance publique, en collectant sous forme de fiches numériques le nom, l'âge, l'identité sociale et les circonstances du décès des victimes

oubliées. Toutefois, l'effort amorcé reste parcellaire, puisque, sans image de leur existence, nous échouons à appréhender la vie des autres comme étant perdue.

David Birkin entreprend alors de produire une image des disparus privés de portrait. Sur *Iraq Body Count*, chaque victime est enregistrée sous un item alphanumérique. Ainsi, Rekan Hasan Abdullah, chauffeur de taxi, est enregistré sous l'item fd1684. David Birkin utilise cet enchaînement comme un code hexadécimal (ce système est l'un des modes de codage informatique des couleurs des écrans d'ordinateur) qu'il traduit en code RGB (Red Green Blue) pour obtenir une tonalité. Fd1684 qui désigne Rekan Hasan Abdullah se convertit alors avec la codification RGB en 253_22_52. Le monochrome coloré correspondant devient le portrait de la victime, portrait abstrait sans ressemblance avec le visage de référence. L'artiste accroche les aplats de différentes nuances de rouge obtenus sur d'anciennes visionneuses de films radiographiques. Ces appareils utilisés en milieu hospitalier ont pour fonction d'améliorer la lisibilité des images obtenues aux rayons X, révélant ce qui n'était pas visible à l'œil nu. Toutefois, la représentation échoue ; les images créées et le dispositif d'accrochage ne nous donnent rien des victimes sinon un écran coloré auquel se heurter. En effet, la représentation provient des codes attribués aux disparus. En choisissant le numéro, une donnée arbitraire (et controversée, impossible de ne pas se remémorer les infâmes chiffres tatoués sur la peau des déportés des camps), l'artiste démontre que quelque chose s'est irrémédiablement perdu, il donne à voir une rupture que rien ne parviendra à combler.

Si l'œuvre de David Birkin ne parvient pas à corriger le manque des représentations, elle ne faillit cependant pas en tant qu'œuvre. Il est même primordial pour l'œuvre de fonctionner comme un échec. La surface à laquelle nous nous heurtons dissimule tout autant qu'elle montre. Faute de pouvoir révéler des visages, David Birkin divulgue les mécanismes de déni participant aux stratégies globales de la guerre : en refusant de comptabiliser les victimes civiles, les états belligérants nient leurs morts ; en ignorant leurs portraits les montrant vivants, ils nient leurs propres existences. Ainsi la démarche documentaire, basée sur une image abstraite, vient formaliser l'existence d'un cadre idéologique qui entoure la fabrique, la diffusion et la réception des photographies d'information, mais également l'ensemble de notre rapport au visible.

Visuellement proche de l'œuvre de Birkin en proposant trois surfaces rectangulaires rouges rétroéclairées, *Red Alert* d'Hito Steyerl, réalisée en 2007, est en réalité composée de vidéos de trente secondes diffusées en boucle et présentant apparemment le même monochrome écarlate transmis par des écrans d'ordinateur identiques, suspendus verticalement sur un mur et

¹³ ■ Cette partie a fait l'objet d'un développement dans Julie Martin, « Le monochrome numérique : des données à l'écran », actes du colloque *Vues et données*, Arles, École nationale supérieure de photographie, 2020.

placés à proximité les uns des autres. L'artiste dit réinterpréter dans le contexte contemporain l'œuvre d'Aleksander Rodtchenko, *Rouge, jaune, bleu*, réalisée en 1921. Libéré de tout contenu et de toute finalité, le triptyque de Rodtchenko n'a d'autre signification que lui-même et n'est que couleurs pures. C'est un rapport identique à la médialité qu'engage l'œuvre de Steyerl. L'artiste rejoue numériquement le projet pictural moderniste : alors que nous expérimentons habituellement une disparition du média dans l'apparition de la chose médiée, ici, la chose médiée disparaît, et seul subsiste son moyen. En l'absence d'un référent identifiable, l'attention du spectateur porte sur le médium lui-même : est-ce une vidéo ou une image fixe ? Est-ce toujours le même rouge ou un dégradé ? Puisque toute entreprise d'information sur le monde soumet les faits et les choses à un filtre, tout documentaire participe à la production d'un savoir-pouvoir, que l'artiste fait ici provisoirement cesser.

Toutefois, l'œuvre n'acte pas véritablement la mort du documentaire. Avec son essai intitulé « The Empire of Senses, Police as Art and the Crisis of Representation », l'artiste intègre *Red Alert* au sein d'une réflexion théorique plus large qui offre un regard sur notre monde contemporain¹⁴. Reprenant le titre du film de Nagisa Ōshima, Steyerl désigne par la formule « l'Empire des sens » notre société contemporaine qui, selon elle, digère l'information, les discours pour les restituer sous forme de sensations pures. Le titre de l'œuvre *Red Alert* désigne le plus haut niveau du système d'alerte terroriste états-unien, qui est tout à fait symptomatique de cette condition. Avec celui-ci, dit Steyerl : « Il n'y a plus besoin d'explications – il suffit de flasher une couleur sur les gens [...] et de moduler leurs humeurs¹⁵. » Le pouvoir opère sur le plan du sensible, de l'affect, des émotions.

Mais le monochrome ne représente pas seulement la dimension policiée de nos sociétés contemporaines. Il renvoie également, selon Steyerl, à une esthétisation du politique, devenu postpolitique. Elle explique qu'« adopter les stratégies esthétiques du monochrome ne se limite pas aux alertes terroristes, mais est devenu une marque de fabrique de l'esthétique postpolitique » : « Il suffit de penser à la série de révolutions de couleurs récentes : la révolution rose en Géorgie (2003), la révolution orange en Ukraine (2004), la révolution verte ou du Cèdre au Liban (2005). Même la « venue de la démocratie » présumée en Irak après les élections de 2005 a été brièvement appelée la « révolution pourpre ». [...] La « révolution bleue » était le nom des protestations des femmes koweïtiennes pour obtenir le droit de vote aux élections législatives de 2007. À chaque fois, le lien avec une couleur particulière suffisait à évoquer des sentiments d'espoir ou de peur au sein du public – indépendamment de tout contenu politique¹⁶. »

Cette théorie des sensations pures se substituant aux discours des dominés est discutable. L'exemple du mouvement des gilets jaunes en France a fort bien démontré l'intrication entre visible et dicible, car les dos fluorescents ont dès le début du mouvement accueilli les revendications des manifestants sous forme textuelle¹⁷. Quoi qu'il en soit, c'est le postulat à partir duquel l'artiste envisage notre société, devenue pour elle une sensation pure qui se substitue aux données, aux discours, qu'il s'agisse des mécanismes de la domination ou des mécanismes de la contestation de la domination.

Que peut l'art, dans cette situation ? demande alors l'artiste. L'art, c'est ce qui introduit de la différence, affirme-t-elle. Et la différence permet d'aborder le réel et de faire émerger le politique. Steyerl soutient son argumentaire en convoquant *Le Carré blanc sur fond blanc* de Kasimir Malevitch au prisme de l'analyse qu'en livre Alain Badiou dans *Le Siècle* : « Badiou décrit la peinture de Malevitch comme l'apogée du geste de purge. La couleur est éliminée, la forme est éliminée, presque tout est éliminé afin de maintenir la pureté de la sensation. [...] Mais comme le remarque Badiou, il y a une petite différence qui est maintenue dans la blancheur écrasante : la différence entre la forme et le fond, ainsi que la minuscule différence entre le blanc et le blanc. Une différence évanescence qui nous rappelle que la réalité ne réside pas dans la pureté, mais dans l'impossibilité de l'atteindre¹⁸. »

Un peu plus loin, en s'attachant aux propos de Rancière – selon lesquels le politique commence quand il y a un dérèglement, une interruption des normes sociales établies¹⁹ –, Steyerl entrevoit dans l'impureté du monochrome de Malevitch une formalisation du politique. Pour le dire autrement, si, selon l'artiste et théoricienne, le monochrome est la forme esthétique de la police, c'est-à-dire d'une structuration visant à légitimer et maintenir l'ordre établi, les dérèglements esthétiques intervenant dans les monochromes de Malevitch constituent une forme visuelle du politique. De la même façon, l'œuvre *Red Alert* introduit des différences ténues mais réelles avec les signaux rouges monochromes affichés pour évoquer la menace terroriste. Les monochromes de Steyerl rompent avec les sensations pures de l'Empire des sens, car ils troublent notre propre perception.

14 ■ Le mot de *police* dans le titre de l'essai n'est pas à entendre au sens usuel, mais dans le sens que Jacques Rancière accorde à ce terme, à savoir, une distribution hiérarchique des places et des fonctions des individus selon un système de domination fondé sur la filiation ou la richesse. À la police s'oppose, selon le philosophe, la politique, un processus par lequel les incompétences, les invisibles, les classes dominées contestent ce supposé ordre naturel des choses. 15 ■ Hito Steyerl, « The Empire of Senses, Police as Art and the Crisis of Representation », *Transversal Texts*, juin 2007. URL : <<https://transversal.at/transversal/1007/steyerl/en/>> (traduction personnelle). 16 ■ *Ibid.* 17 ■ Voir Ariane Bosshard, Jérôme Dupeyrat, Olivier Huz et Julie Martin, « Signe du collectif et automédiation : la représentation du gilet jaune dans la sphère publique », colloque *Les Formes visuelles du collectif*, Intru – université de Tours, 7-8 nov. 2019. 18 ■ Hito Steyerl, « The Empire of Senses, Police as Art and the Crisis of Representation », art. cit. 19 ■ Selon Christian Ruby « [Rancière] contribue à faire entendre en quoi la politique ne peut exister que dans un acte d'interruption, de dérèglement ou d'effraction par rapport au "lien social" établi ». Christian Ruby, *L'Interruption. Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 7.

CONCLUSION ■ Dans les œuvres examinées, la représentation entendue comme une forme qui induit un rapport d'identité avec le réel a disparu. Toutefois, le projet documentaire n'a pas trépassé, il survit sous les traits d'un dévoilement des biais qui orientent notre rapport au réel. Il se maintient sous la forme d'une divulgation de l'existence des pouvoirs dominants et des mécanismes de nos sociétés policées. L'art documentaire peut se révéler, malgré les bonnes intentions des artistes, complice d'une socialisation qui se réalise sur le mode de l'exploitation, de la domination et de la dépendance. Sous couvert de divulguer des événements, certaines pièces rejouent à leurs dépens ces mécanismes. En produisant des œuvres dépourvues de représentation, il s'agit de s'intéresser non pas à ce que l'art montre, mais à ce que l'art *fait*. La piste empruntée par les artistes mentionnés ici n'est donc pas seulement de représenter ou de désigner les phénomènes inhérents aux doctrines politiques et économiques mondialisées, mais d'écailler le vernis qui occulte le capitalisme, pour ne pas être condamnés à y contribuer.

Le théoricien Fredric Jameson a mentionné la difficulté que nous éprouvons à nous représenter le système politique et économique globalisé qui caractérise depuis les années 1980 les sociétés contemporaines²⁰. En effet, le capitalisme tardif comme système-monde se qualifie, selon le théoricien, par son abstraction et son irréprésentabilité. Dressant une analogie avec l'ouvrage de Kevin Lynch intitulé *The Image in the City*²¹, Jameson montre que, comme le citoyen incapable de se situer et de cartographier sa propre ville, nous ne sommes pas en mesure de visualiser et donc de penser l'espace social mondialisé. Notre désaliénation requiert une reconquête de l'espace qui doit passer par l'esthétique d'une cartographie cognitive, c'est-à-dire « une culture politique pédagogique qui cherche à doter le sujet individuel d'un sens nouveau et plus acéré de sa place dans le système mondial²² ». L'activité culturelle doit permettre d'entreprendre une cartographie de ce dernier, le manifester, en saisir l'agencement, les connexions, rendre les processus globaux accessibles à nos sens et à notre expérience. À l'ère d'un capitalisme qui privilégie le développement de marchandises fluides comme le secteur tertiaire, l'information et les données, cette stratégie paraît d'autant plus nécessaire. Si la tâche est ardue, elle constitue bien sûr un horizon vers lequel tendre plutôt qu'un programme à réaliser *stricto sensu*. De nombreux mécanismes qui contribuent fondamentalement au monde contemporain se soustraient au domaine du visible et donc du pensable : c'est précisément ce que semblent formaliser et chercher à rendre perceptibles les pratiques documentaires artistiques à travers l'abstraction et, plus encore, le monochrome numérique.

20 ■ Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la Logique culturelle du capitalisme tardif* (1984), trad. Fl. Nevoltry, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, 2017. 21 ■ Kevin Lynch, *L'Image de la cité* (1960), trad. M.-Fr. Venard, J.-L. Venard, Paris, Dunod, 1969. 22 ■ *Ibid.*, p. 104.

ABSTRACTION ET SPATIALISATION DANS LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE. ENTRETIEN AVEC NATHALIE DELBARD

■ AUDREY ILLOUZ

Cet entretien fait suite à la table ronde « L'abstraction comme levier esthétique pour sortir de l'image » qui s'est tenue pendant la journée d'étude *La Photographie à l'épreuve de l'abstraction*, à Rouen, le 28 octobre 2020, et qui réunissait les artistes Grégory Chatonsky et Constance Nouvel, les historiens de l'art Erik Verhagen et Nathalie Delbard ainsi que la commissaire Audrey Illouz. Il permet de revenir, avec Nathalie Delbard et Audrey Illouz, sur les relations entre post-photographie et abstraction, et leurs implications techniques, esthétiques, politiques et sociales.

AUDREY ILLOUZ Dans ton article « Le tableau photographique à l'épreuve de l'objet tridimensionnel », tu écris : « La contribution de l'art des années 1960-1970 à la photographie contemporaine semble avoir été négligée. Les œuvres de Patrick Tosani, Jean-Luc Moulène et Walead Beshty trahissent pourtant l'influence d'un modèle concurrent du tableau qu'est l'objet offert à de multiples points de vue¹. » Pourrais-tu expliquer ce qu'est ce modèle concurrent, en prenant le cas de Walead Beshty, dont le travail nous replace au cœur de l'abstraction et nous emmène sur le terrain d'une sortie de l'image, notamment avec la série des « Sided Pictures » ?

NATHALIE DELBARD Lorsque j'ai écrit ce texte, je souhaitais proposer un changement de méthode en abordant certaines pratiques photographiques autrement que par le prisme de la forme tableau, qui était la référence dominante dans les années 1980-1990 et qui perdure. Lorsque tu évoques la sortie de l'image, je comprends cette expression comme la sortie du support de l'image ou sortie d'un prisme qui serait celui du format bidimensionnel du tableau, et notamment de cette forme tableau spécifique. Dans ce texte, j'ai justement cherché à montrer qu'à partir de la

tridimensionnalité, on pouvait regarder autrement un certain nombre de pratiques photographiques, dont celle de Walead Beshty, et que l'on pouvait trouver un champ référentiel dans les années 1960-1970 dans des pratiques de l'art minimal, voire de l'art conceptuel ou d'autres tendances, qui résonnait très fortement avec certaines pratiques photographiques aujourd'hui, notamment abstraites. Partant de la notion d'« objet spécifique » de Donald Judd, j'essayais d'identifier, beaucoup plus largement, des échos entre ces décennies 1960 et 1970 et la photographie à partir des années 1990. Je faisais par exemple une comparaison entre le travail de Simon Hantaï, qui entretient un rapport tridimensionnel à la peinture avec la constitution de « poches » de toile qui se déplient en constellations, et le travail de Walead Beshty, qui s'en approche par sa manière de plier puis de redéployer le support photographique. Ce type de rapprochements peut surprendre, mais il me semble qu'une recherche sur l'héritage des années 1960-1970 doit encore être menée, qui permettrait de décaler la manière d'appréhender les œuvres de la photographie contemporaine.

1 ■ Nathalie Delbard, « Le tableau photographique à l'épreuve de l'objet tridimensionnel », *Art Press* 2, n° 34, « La photographie, un art en transition », août-sept.-oct. 2014 (p. 67-73), p. 67.

A. I. Tu touches à un point qui m'intéresse particulièrement car il me semble effectivement que l'art conceptuel tient une place centrale dans la question de la spatialisation de l'image ou encore dans ce que j'appelle « l'image située² », une approche *in situ* de la photographie. L'héritage de l'art conceptuel qui s'est déployé à l'époque à travers des expositions majeures comme *Spaces* et *Information* joue un rôle central pour comprendre le travail d'artistes qui utilisent autant l'image que l'espace, aujourd'hui, et qui sont conscients de cet héritage artistique qui n'est pas exclusivement photographique. J'aimerais bien savoir comment tu perçois ces contributions des années 1960 et 1970 et si tu vois des points de jonction...

N. D. Je vois deux aspects. Le premier se rattache à la tridimensionnalité, avec l'exposition *Photography into Sculpture*, en 1970, au MoMA, à New York, qui n'est qu'un maillon dans toute une série d'expositions qui ont eu lieu au début des années 1970 aux États-Unis. Ces dernières ont été partiellement occultées par cette exposition au MoMA qui a été réactivée depuis les années 2010 à plusieurs reprises, et ce n'est d'ailleurs pas un hasard. J'aimerais par ailleurs mentionner la scène polonaise des années 1970. J'ai découvert, grâce au remarquable travail de recherche de Marie Auger³, que se sont déroulées à la même époque, à Varsovie, plusieurs expositions phares qui abordaient des questions similaires. Mais on quitte le champ de l'abstraction pour aller vers cette sortie tridimensionnelle de l'image.

Le second aspect consiste à regarder de plus près la situation dans les années 1980-1990. On pourrait avoir l'impression que les pratiques spatiales de l'image sont mises en sourdine et qu'elles resurgissent dans les années 2000. Or, le travail de Felix González-Torres me semble particulièrement important à cet égard. L'artiste situe lui-même sa pratique dans les courants du post-minimalisme et du post-conceptualisme. Mais en même temps, il introduit de l'image là où il n'y en a pas (dans les pratiques du minimalisme, notamment). C'est une figure charnière qui élargit les préoccupations liées à l'espace et à l'exposition que soulevaient les minimalistes, en introduisant de l'affect ainsi que le monde du dehors. Lorsqu'il expose ses piles d'images (les « Paper Stacks »), il réalise aussi des monochromes. Il introduit une approche de l'abstraction par un autre biais. Il décroïsonne par ailleurs cette question

de la spatialité en la faisant sortir de l'espace muséal (les « Billboards »), car la question de l'espace public est également en jeu dans sa pratique. Il articule des questions d'image, d'espace et de forme à des questions sociales, politiques, mais aussi émotionnelles et intimes.

L'exposition de Jeff Wall, *The Crooked Path*, au Palais des beaux-arts de Bruxelles, en 2011, me semble être un autre indicateur fort de ces influences des années 1960 et 1970. L'artiste présentait à la fois ses photographies et une sélection d'œuvres qui ont compté pour lui. Dans l'une des salles, l'un de ses plus grands caissons lumineux, *The Storyteller* (1986), était exposé aux côtés d'œuvres minimalistes et conceptuelles (Frank Stella, Carl Andre, Lawrence Weiner), dont la fameuse diagonale en néon de Dan Flavin (*The Diagonal of May 25*, 1963), comme un clin d'œil à son usage du caisson lumineux. Ces articulations me semblent plus ou moins assumées et conscientes de la part des artistes depuis Jeff Wall jusqu'à aujourd'hui, et sont très fructueuses. Une part de la génération actuelle hérite de manière un peu diffuse de tout cela, mais sans nécessairement être dans une revendication ou dans une citation directe, contrairement peut-être à des figures plus anciennes comme celle de Jeff Wall.

A. I. Quelles relations établis-tu entre technique (3D) et évolution de la photographie ? Perçois-tu des moments déterminants, dans l'histoire des relations entre photographie et sculpture où la technique a joué un rôle important ? Si oui, quels seraient-ils ? Pourrais-tu notamment revenir sur l'apparition de la photo-sculpture initiée par François Willème (1830-1905) et sur les liens que tu établis avec la tridimensionnalité aujourd'hui ? Jean-Luc Moulène évoque notamment ce « vieux fantasme de la photographie volumétrique »...

N. D. François Willème reste un marqueur fort. Les débuts de la photographie contiennent déjà en germe ce qui va continuer à se jouer à d'autres moments pour l'image. Les évolutions techniques vont, certes, moduler des tendances. Mais on voit apparaître en 1860, dès les premières décennies de la photographie, ce « fantasme » de tridimensionnalité. Un engouement très fort pour la stéréoscopie se développe à la même période. Le désir de parvenir à donner un sentiment de profondeur ou de relief à partir de l'image plane, quitte à passer à la réalisation d'une photo-sculpture, est très tôt présent. François Willème va d'ailleurs y parvenir mais, étonnamment, ce succès sera de courte durée.

² ■ Voir, sur ce point, l'exposition *L'Image située*, centre d'art de l'Onde, automne 2018. ³ ■ Voir la thèse de Marie Auger : *Les Expérimentations photographiques tridimensionnelles et spatialisées. De l'intermédiaire au post-médium (1960-2020)*, histoire, sous la direction de Michel Poivert, université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2021.

On pourrait identifier dans le temps toute une série de pratiques qui tendent vers une illusion ou une réalisation de la tridimensionnalité. Mais le tournant des années 2000, avec la démocratisation de l'impression 3D, est vraiment décisif, car il renoue avec la tentation de la photo-sculpture, même si les pratiques sont assez différentes lorsqu'on y regarde de plus près. Certains théoriciens ont récemment réhabilité François Willème comme le précurseur de l'impression 3D. Néanmoins, l'impression 3D est une pratique additive alors que François Willème était dans une approche soustractive : il taillait dans le bloc de terre à partir de chaque plan de l'image. Ceci étant, l'impression 3D a permis à certaines pratiques une poussée vers une telle volumétrie, et c'est également le cas d'autres pratiques technologiques liées à l'avènement du numérique, à partir des années 2000.

A. I. Comment abordes-tu l'usage de l'outil numérique ? En quoi devient-il intéressant ?

N. D. Il devient intéressant par sa mise en tension. Le projet de Willème contenait une littéralité qui était finalement assez décevante.

A. I. On la retrouve dans l'exposition *Photography into Sculpture*, où les objets exposés étaient également très déceptifs. Les artistes qui y étaient présentés sont pour la plupart oubliés aujourd'hui.

N. D. À l'époque, l'exposition n'a pas rencontré un grand succès. Elle est aujourd'hui revue historiquement. Derrière cette tentation, il y avait sans doute une impasse. Une fois la réalisation technique accomplie, l'œuvre risque de tourner à vide. Mais certains artistes se sont saisis de cette possibilité technique pour opérer un détournement ou pour faire travailler l'outil autrement, comme j'ai pu le développer dans l'article « Devenirs de l'objet photographique à l'ère de la fabrique additive⁴ ». C'est notamment le cas dans le travail d'Oliver Laric qui interroge des technologies de pointe à partir de dispositifs existants, ou de Mohammed Bourouissa lorsqu'il crée ces petites impressions 3D assez tâtonnantes qui sont loin d'une recherche de perfection technologique (*L'Utopie d'August Sander*, 2012). Cette œuvre est d'autant plus intéressante qu'elle se réinscrit dans une histoire de la photographie (par la référence à August Sander) et qu'elle retourne également dans l'espace social. Ce type de pratiques joue vraiment à contre-emploi. En revanche, des œuvres comme celles de Spiros Hadjidjanos, lorsqu'il rend tridimensionnelles des photographies de Karl Blossfeldt, prennent en quelque sorte la technique au pied de la lettre. Elles rejoignent avec d'autres moyens le fantasme de Willème, et me semblent tout aussi séduisantes qu'extrêmement

déceptives, une fois la prouesse technique consommée.

A. I. Il me semble qu'une clé de voûte, pour aborder l'outil technologique, est précisément la notion de processus. Simon Starling est une figure majeure qui manie ce rapport processuel à la photographie et, plus largement, à la technique avec brio et qui intègre cet héritage conceptuel. Son exposition *THEREHERETHENTHERE* au MACVAL, en 2009, a été pour moi fondatrice. Il me semble que le post-photographique hérite précisément de cette approche processuelle, développée dans les années 1960, pour la reconduire non pas nécessairement à l'échelle d'un espace mais à l'échelle même du protocole photographique (autrement dit, la chaîne de production d'une image peut être soumise à manipulation à tout moment). C'est le point de tension. J'aimerais justement savoir comment tu interprètes la notion de post-photographique. Dans ton article « Devenirs de l'objet photographique », tu esquisse une définition possible du post-photographique. À propos de Starling, tu écris : « Vu sous cet angle, le post-photographique peut être défini comme un moment de reconnaissance de l'inscription de l'image dans une chaîne d'opérations complexes qui affectent jusqu'à nos gestes les plus ordinaires⁵. »

N. D. Je partage pleinement ton analyse de l'œuvre de Simon Starling. Dans son exposition personnelle *Catherine, Masahiko, Rex et les autres* au Plateau, en 2019, certaines de ses œuvres envisageaient effectivement l'image comme un moment dans une chaîne d'opérations. L'artiste donnait une visibilité nouvelle à des images généralement invisibles. Simon Starling interroge régulièrement les processus de fabrication et il est effectivement très intéressant à ce titre.

Par ailleurs, j'utilise rarement le terme « post-photographie ». J'y revenais dans ce texte pour essayer de décaler le discours autour de la post-photographie. Il me semble néanmoins que le passage au numérique a déterminé la post-photographie. Je rejoins d'ailleurs Michel Poivert lorsqu'il explique dans un numéro spécial d'*Artpress*⁶ que le numérique ne touche pas spécifiquement le champ de la création mais qu'il entraîne une modification des usages. Je n'adhère pas au discours assez alarmiste de fin de l'image liée à l'irruption du numérique. Je suis convaincue que l'idée d'image persiste quelles que soient les techniques par lesquelles cela transite. Dès que l'on sort de ce discours alarmiste, on sort de cette dichotomie entre l'argentique et le numérique, ou entre la fin d'une ère et d'une nouvelle. Le numérique a amené la possibilité technique

⁴ ■ Nathalie Delbard, « Devenirs de l'objet photographique à l'ère de la fabrique additive », *Artpress*, hors-série n° 52, « La photographie. Pratiques contemporaines », dirigé par Étienne Hatt, nov. 2019. ⁵ ■ *Ibid.*, p. 45. ⁶ ■ Nathalie Delbard, « La post-photographie et après », *Artpress*, hors-série n° 52, op. cit.

pour l'image d'être extrêmement plastique. Cette élasticité fait migrer l'image sur tous les supports imaginables. Cela permet d'ailleurs aussi de comprendre qu'elle est un processus et pas seulement un résultat, un aboutissement, un support. C'est sans doute là que réside le lien entre l'approche processuelle de Starling que tu évoquais et la potentialité offerte par la post-photographie qui prend sens lorsqu'elle se reconnecte à des processus qui infiltrent toutes les strates de production de la société.

A. I. Tu es assez critique envers des pratiques formalistes...

N. D. Pour le dire de manière un peu abrupte, je considère la forme comme politique. D'ailleurs, dans l'article d'*Artpress* sur les devenir de l'objet photographique, je faisais référence au texte de Walter Benjamin *L'Auteur comme producteur*⁷, où il insiste justement sur ce que l'on peut faire à la chaîne de production. Si l'on crée une image supposément politique, ou portée par une intention politique, sans penser la manière dont on fait travailler la technique, alors cela entraîne une contradiction profonde. D'où l'importance du processus. Déconnecter les pratiques, y compris celles qui paraissent les plus abstraites et les plus formalistes, d'enjeux de société, serait en ce sens une erreur.

A. I. On pourrait citer le travail de Trevor Plagen ou de Bloomberg et Chanarin.

N. D. En effet. Lorsque l'on parle d'abstraction, il faut se méfier, car il s'agit plutôt de non-figuration. Il y a en effet des abstractions trompeuses qui ne sont absolument pas des abstractions.

A. I. C'est toute l'ambiguïté sur laquelle tenait l'exposition. Dès lors que nous sommes face à une photographie qui relève de la prise de vue, nous sommes face à un motif qui s'apparente à de l'abstraction, mais qui se trouve en fait complètement inscrit dans le concret. C'est là le paradoxe. Et il devient dès lors intéressant de chercher à comprendre cette résurgence de l'abstraction.

N. D. Revenons tout d'abord sur le paradoxe de l'abstraction photographique. Par leur dimension sociale ou corporelle, les deux monochromes photographiques jaune et rouge réalisés par Jean-Luc Moulène sont intéressants pour déconstruire une idée préconçue de la photographie abstraite. Ils permettent d'en saisir toute la dimension concrète.

Le *Grand monochrome jaune Kodak* (1988) renvoie à un système de production de la photographie à travers le déclin de la firme Kodak et la fin d'une histoire (Kodak n'ayant pas survécu, ou à peine, à l'irruption numérique). Il ramène au produit et donc à une économie générale où l'artiste pense l'image à l'intérieur d'une chaîne de production qui n'est pas celle de l'œuvre d'art mais qu'il met en parallèle (cela pourrait nous amener, d'ailleurs, aux « Objets de grève »). Cette clé de lecture est importante pour contrebalancer une lecture formellement expérimentale de la photographie abstraite.

Le *Grand monochrome rouge* (1988) porte sur l'inscription du corps. L'artiste photographie l'intérieur de sa bouche, qui devient une sorte de chambre noire. La couleur rouge provient de l'appareil qui éclaire le corps. Jean-Luc Moulène s'est d'abord fait connaître par la photographie (même si sa pratique actuelle est davantage tridimensionnelle), et parmi les toutes premières images qu'il réalise figurent des prises de vue des performances de Michel Journiac. Cette dimension corporelle de l'image est essentielle chez Moulène. La question du corps, et notamment du corps de l'artiste, et son rapport aux matériaux et au produit, permettent d'envisager l'image abstraite dans son ancrage au réel. Dans cette dimension paradoxalement concrète de la photographie abstraite, il se joue effectivement des choses du côté du processus, de la chaîne de production. Le *Grand monochrome jaune Kodak* renvoie à la dimension sociale et industrielle tandis que le *Grand monochrome rouge* renvoie à la question du corps.

A. I. Et il devient dès lors intéressant de chercher à comprendre cette résurgence de l'abstraction, plus d'un siècle après son heure de gloire.

N. D. L'historienne de la photographie Kathrin Schönegg⁸ a montré que l'abstraction photographique est bien distincte du mouvement moderniste et de repli sur le médium qui eut cours aux États-Unis dans le contexte de l'expressionnisme abstrait. Selon elle, le numérique a permis à l'argentique de se débarrasser de l'injonction de la représentation. Il a également permis aux artistes d'explorer un ensemble de moyens et de gestes sans se déconnecter du rapport au champ social et aux usages. Il y a là une différence importante. Même si, comme elle le précise, certains artistes reconnaissent voire revendiquent une filiation avec l'histoire picturale de l'abstraction (James Welling lorsqu'il photographie les œuvres de Mark Rothko, par exemple), la tendance à l'abstraction photographique relève d'une logique qui n'est pas celle du modernisme.

⁷ Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht*, trad. Ph. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 132. ⁸ Kathrin Schönegg, « Une nouvelle abstraction ? La photographie à l'ère post-digitale », *Transbordeur. Photographie, histoire, société*, n° 4, 2020, p. 156-171.

A.I. Mais justement, le travail de James Welling est antérieur au champ de la post-photographie. Il me semble que cette séparation joue à plein dans un usage digital où l'artiste triture la machine ou la donnée. De quoi cette abstraction serait-elle donc le symptôme ?

N.D. Elle serait peut-être le symptôme d'une forme de liberté de naviguer entre les pratiques. Lorsque Joan Fontcuberta envisage « la post-photographie » comme la fin de la photographie⁹, cela me semble trop réducteur. Au contraire, les artistes piochent dans des techniques de toutes sortes. Il y a eu un retour des pratiques « anténumériques » (et non nostalgiques), mais les artistes se sont également saisis des capacités que le numérique a libérées et qui permettent d'utiliser tout type de support (il est possible d'imprimer dans le béton, par exemple) pour établir un rapport concret à l'image qui se passe, à un certain moment, de la figuration. Il s'agit d'un moment de liberté et, depuis les deux dernières décennies, cela a donné lieu à des œuvres très intéressantes et très variées. Des pratiques documentaires peuvent cohabiter avec tout ce champ d'exploration que Michel Poivert appelle des « pratiques recomposées », et à travers lesquelles il examine ce que font les artistes avec ce moment numérique, ce moment de modification des pratiques et des usages.

Il existe donc des approches très différentes, voire contraires, même si elles ont été rassemblées à l'occasion de cette trilogie d'expositions. J'ai insisté, concernant les œuvres de Jean-Luc Moulène, sur le fait qu'il ne s'agissait pas d'une saisie du médium qui serait coupée du dehors. Un autre pan de ces pratiques explore ce que cela produit d'être libéré de la représentation avec les moyens techniques existants. Il y a une poussée technique qui ouvre des potentiels. Si certains artistes cèdent à une fascination technologique ou au désir de virtuosité, d'autres font travailler l'œuvre de façon totalement inattendue et rejouent cela dans une réflexion plus globale sur la place que tient l'image aujourd'hui dans le quotidien, et sur la manière dont les informations circulent. Les réflexions de Peter Szendy autour de la notion d'iconomie vont également dans ce sens ; son exposition au Jeu de paume, *Le Supermarché des images* (2020), tentait par exemple de rendre tangible l'économie souterraine des images et les routes invisibles qu'elles empruntent.

D'une autre manière, si Walead Beshty s'inscrit de prime abord dans une exploration du support photographique, des qualités propres au médium, et donc dans une approche que l'on pourrait considérer comme

« moderniste », en recontextualisant son travail, on s'aperçoit qu'il réfléchit en réalité à toutes les formes de matérialité de l'image, à la dimension processuelle de la production visuelle et aux effets de transport et de déplacement en jeu, comme c'est le cas de ses *FedEx Box*, ou lorsqu'il démantèle des ordinateurs qui deviennent des sculptures (qui sont des producteurs d'images mais qui n'en produisent plus). Son travail montre qu'il faut arrêter d'opposer, à partir du tournant numérique, le rapport entre matérialité (qui serait du côté des pratiques argentiques) et dématérialisation (qui serait du côté des usages numériques). Comme l'explique notamment Marie Auger dans son article « En finir avec l'idée d'une dématérialisation de la photographie¹⁰ », associer le numérique à la dématérialisation me semble trop binaire, et Walead Beshty montre très bien le paradoxe inhérent à ce type de pratiques. Il devient au contraire nécessaire de penser la matérialité du numérique dans toutes ses dimensions.

9 ■ « La photographie a simplement provoqué un changement de trajectoire de la peinture, elle ne l'a pas rayée de la carte ; c'est tout le contraire de ce qui s'est passé dans la confusion de la post-photographie et de la photographie, où cette dernière semble avoir été engloutie. » Joan Fontcuberta, « La condition post-photographique », in Joan Fontcuberta (dir.), *La Condition post-photographique. Le Mois de la Photo à Montréal*, Berlin, Kerber Verlag, 2015, p. 10. 10 ■ « Depuis une dizaine d'années, les discours sur la photographie contemporaine relaient *ad nauseam* une même figure de l'opposition. Il y aurait d'un côté des pratiques photographiques allant dans le sens d'une dématérialisation et, de l'autre, celles qui participeraient à la rematérialisation du médium. Selon ce découpage binaire, les premières seraient essentiellement liées aux nouveaux usages numériques, tandis que les secondes mobiliseraient les techniques argentiques dans un esprit nostalgique, historiciste ou bien d'expérimentation. Curieusement, le bien-fondé d'un tel constat implicite n'est jamais questionné. » Marie Auger, « En finir avec l'idée d'une dématérialisation de la photographie », *Artpress*, n° 480-481, sept.-oct. 2020, p. 22.

L'ABSTRACTION GÉNÉRATIVE. JOUER CONTRE ET AVEC LES PROGRAMMES DES RÉSEAUX NEURONAUX ■ SIMON ZARA

ART CONTEMPORAIN ET RÉSEAUX NEURONAUX : UNE TENDANCE À L'ABSTRACTION GÉNÉRATIVE ■

En 2015, des images aux allures psychédéliques et peuplées de motifs de chiens, d'oiseaux, de mollusques ou d'insectes raniment l'intérêt du grand public pour ce que nous appelons communément l'« intelligence artificielle ». *Deep Dream*, le logiciel à l'origine de ces bizarreries visuelles et développé par un ingénieur de Google en 2014, effectue des opérations d'abstraction en exploitant le principe des réseaux de neurones artificiels. Bien que cette technologie ne soit en principe pas inédite – en 1957, Frank Rosenblatt conçoit le Perceptron, le premier réseau de neurones artificiels, avant un regain d'intérêt au sein de la communauté scientifique durant les années 1980 –, elle bénéficie sans nul doute d'une conjoncture historique propice à un développement prodigieux : la quantité faramineuse de données accumulées et stockées constitue une ressource idéale pour l'apprentissage profond, alors que l'investissement massif des GAFAM permet de multiplier les projets d'envergure. L'apprentissage profond est un sous-domaine de l'intelligence artificielle qui connaît de véritables percées depuis quelques années. Il ne repose pas sur une logique « symbolique » – reproduire le fonctionnement du cerveau humain – mais « connexionniste ». Concrètement, un jeu de données (*dataset*) est fourni à un logiciel, que celui-ci va décomposer en entrées (en pixels et en couleurs, pour une image) avant de les transmettre à plusieurs couches de réseaux de neurones, c'est-à-dire un système de statistiques qui calcule les proximités et les probabilités entre différentes entrées, en fonction d'un objectif préétabli (identifier une image de chat, par exemple). Les données compressées sont positionnées, sous la forme de points, au sein d'un espace multidimensionnel abstrait, en fonction de leur similarité.

Cet environnement est nommé « espace latent ». À la sortie, un algorithme va transmettre aux couches supérieures les erreurs, permettant au système de s'améliorer par lui-même. Dans cette configuration, il ne s'agit pas de programmer dans le logiciel la définition sémantique d'un sujet, mais de lui faire calculer des probabilités afin de déterminer des invariants : c'est une logique « inductive ». Depuis que Google a publié le code *open source* de *Deep Dream*, on remarque un engouement artistique pour l'induction et les réseaux de neurones. Des artistes estimés comme de grandes figures de l'art contemporain (Hito Steyerl, Trevor Paglen, Pierre Huyghe, pour en citer quelques-uns) expriment une perspective critique à travers leurs créations, tout en explorant les *boîtes noires* (*black boxes*) propres à ces systèmes statistiques.

L'enjeu de cet article n'est pas de proposer une analyse des infrastructures sociotechniques et des biais idéologiques occultés par l'expression « intelligence artificielle », bien que cette démarche constitue le socle fondamental de toute entreprise critique des images techniques, comme l'affirme dès 1983 le théoricien des médias Vilém Flusser¹. Si d'autres ont su mener des études rigoureuses dans ce sens², pour ma part, je me focaliserai sur les potentiels de dialectique et d'aliénation spécifiques à une esthétique récurrente parmi les productions artistiques récentes, celle d'une forme d'« abstraction générative » – tentons l'étiquette, aussi réductrice puisse-t-elle être. Il faut bien comprendre que les réseaux neuronaux sont majoritairement développés pour la *reconnaissance*, c'est-à-dire pour établir des proximités visuelles au sein d'un corpus d'images

1 ■ Citons notamment deux essais majeurs : *Pour une philosophie de la photographie* (1983), trad. J. Mouchard, Belval, Éditions Circé, 1996 et *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen, European Photography, 1985, trad. anglaise sous le titre *Into the Universe of Technical Images* par N.A. Roth, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011. 2 ■ Pour une recontextualisation des problématiques structurelles de la boîte noire, je recommande l'article : Anthony Masure, « Résister aux boîtes noires. Design et intelligences artificielles », *Cités*, n° 80, 2019/4, p. 31-46. URL : <www.cairn.info/revue-cites-2019-4-page-31.htm>.

et pour identifier des invariants dans un sujet donné. Ces calculs ont différentes applications, de la classification à la prédiction, jusqu'à la génération d'images réalistes. Ces dernières ont la particularité de représenter des référents qui n'ont jamais existé : des objets, des espaces, des êtres vivants ou encore des situations. Si certains artistes empruntent cette voie, d'autres se positionnent à contre-courant de ce traitement réaliste. Ils exploitent les erreurs de calcul, poussent les algorithmes³ dans leurs retranchements, en déplacent les enjeux, trafiquent les jeux de données, etc. Entre phénomène de la *paréidolie*⁴ et mécanisme de l'*estranement*⁵, les objets visuels ainsi générés contrarient la lisibilité d'une figure et nous mettent, en tant que spectateurs, face à un signe instable. Comment recevoir ces formes vaguement familières et pourtant irréductibles à toute cohérence iconique ? À première vue, leur objectif semble être de nous éloigner des conventions de la représentation, d'inquiéter notre rapport au réel et de pallier leur propre confusion sémantique par un travail actif de l'imagination. En tant qu'expériences visuelles, elles nous rappellent que la perception est une construction produite à partir de prélèvements d'informations au sein d'un flux de stimuli visuels.

Le vocabulaire plastique déployé dans ces œuvres grâce au principe imprévisible et évolutif des réseaux de neurones n'est pas sans rappeler les expérimentations vibratoires de l'impressionnisme, les dissonances sémantiques du surréalisme, les significations préobjectives de la peinture abstraite du haut modernisme et, par certains égards, la photographie dans ses premières expérimentations. Ces deux derniers rapprochements me semblent éclairer sous un autre angle ces pratiques artistiques récentes. Éloignons-nous volontairement des discours mettant en exergue la collaboration fructueuse entre l'humain et le non-humain ou ceux annonçant un bouleversement paradigmatique sans précédent depuis l'invention de la photographie. Sans pour autant inféoder ces pratiques à une quelconque tradition artistique chargée de ses propres théories et débats historiques, il semble que pareil télescopage puisse réinscrire cette abstraction générative parmi une généalogie plus large des opérations d'abstraction. Que de tels rapprochements soient inadéquats voire insuffisants pour appréhender la richesse des expérimentations menées par ces artistes ne fait aucun doute. Néanmoins, force est de constater une tendance notable à l'imagerie abstraite dans ces créations : des figures à la lisière du lisible, sur le point d'advenir mais continuellement retardées. S'agit-il d'une tentative de renouvellement

de l'imaginaire « en bout de course » du regardeur ? De ménager des poches de résistance au cœur d'un milieu visuel saturé de signes, de messages et d'informations ? De se réfugier dans la non-figuration ? De visualiser les recoins cachés des espaces latents ? Ou encore de proposer des reflets de nos propres systèmes perceptifs intérieurs ? En marge d'une analyse de l'agencement sociotechnique dans lequel ces œuvres sont intriquées, j'articulerai mes hypothèses autour du couple formé par l'œuvre et le spectateur, dans l'optique d'avancer les pistes d'une théorie dialectique appliquée à cette typologie de pièces abstraites.

LE MOTIF DE LA SURCHARGE VISUELLE ■ Pour bien saisir ce que les réseaux de neurones font aux images et ce qu'ils nous disent de notre rapport à celles-ci, il faut dans un premier temps prendre la mesure de notre environnement visuel contemporain. L'installation audiovisuelle de l'artiste turque Memo Akten, *Deep Meditations: A brief history of almost everything* (2018) ⁶ nous met face à un mur d'écrans – notamment dans les versions exposées à Beijing, Barcelone ou encore São Paulo – parfois redoublé par un sol ou un plafond réfléchissant. La multitude est déjà signifiée par les conditions de monstration de l'œuvre, mais son contenu visuel travaille notre problématique d'une façon tout à fait éclairante. Ce film multicanal s'épuise dans un projet globalisant impossible : entraîner un réseau de neurones dans le but de lui faire narrer une histoire subjective de l'univers, du temps et de l'espace, du micro au macro. Soixante minutes de boucle générative durant lesquelles les formes s'interpénètrent et se soustraient à toute stabilisation iconique. Au moment où je pense avoir discerné la structure d'une fleur, la composition d'une toile de maître, les contours d'un embryon humain ou le miroitement familier d'un coucher de soleil, toute certitude m'échappe. Cette sensation ne peut pas être reprochée au rythme du montage, propice à l'observation contemplative. Chaque

3 ■ Je me concentre ici sur les technologies mobilisées par les artistes qui constituent le corpus de cet article, essentiellement des réseaux de neurones convolutifs (CNN) et des réseaux antagonistes génératifs (GAN). 4 ■ « Lorsque l'on reconnaît un visage humain ou un animal dans la forme des nuages, nous sommes devant le phénomène de « paréidolie ». Ce terme indique un phénomène naturel qui consiste à donner une interprétation erronée et précise à un stimulus visuel ambigu. » Définition tirée de : Diane Dufort, Federico Tajariol, Ioan Roxin, « Jeux pervasifs culturels : conception d'un outil descriptif et taxonomique », *Questions de communication*, n° 28, 2015/2, p. 19-41. Notons que ce phénomène cognitif est déjà rapporté par Plinie puis vanté par Léonard de Vinci en tant qu'exercice délibéré de stimulation de l'imagination pour le peintre. Le fameux passage des notes de Vinci est commenté par Gombrich en tant qu'exercice de déprise pratiqué par le peintre : « une sorte de transe au cours de laquelle ses visions intérieures pourraient être projetées sur des objets extérieurs » (Ernst Gombrich, « Leonardo's Method for Working out Compositions », dans *Norm and Form* (1966), New York, Éditions Phaidon, 1985, p. 61, traduit et cité par Hélène Vuillermet, « Exercices par l'informe », *Methodos*, n° 21, 2021. URL : <<http://journals.openedition.org/methodos/8291>>). 5 ■ L'estranement apparaît avant tout comme un procédé littéraire de défamiliarisation, né des théories formalistes russes et devenu plus tard un concept central dans la pratique et la théorie du théâtre de Bertolt Brecht. En adoptant un point de vue étranger et inhabituel (celui d'un animal ou encore d'un objet), il permet d'observer les mécanismes du quotidien d'un œil neuf, d'éveiller le lecteur/spectateur à une perception différente du monde et d'interroger en retour l'évidence de l'humain en tant que pôle de référence. Selon Brecht, cet effet ou théorie de l'estranement encourage le spectateur à prendre une part active dans les transformations des structures cognitives et comportementales devenues naturelles pour le sujet. L'usage de cette théorie fait particulièrement sens pour des objets d'art exposés en contexte muséal car elle prend place dans une situation perceptive. Définition tirée de : Guillaume Le Blanc, « L'estranement selon Pinocchio », *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*, hors-série, n° 1, « L'estranement », 2013. URL : <<http://journals.openedition.org/essais/2157>>.

motif est dévoré par le suivant, enchevêtré par une relation symbiotique à une globalité en apparence sans bordure. De ce bain de pixels, accompagné par des chants mystiques tout aussi insaisissables, une impression générique émerge, un lieu commun iconographique tout au plus. Pour la première étape de son projet, des centaines de milliers d'images ont été automatiquement téléchargées par un script sur la plateforme Flickr à partir d'une myriade de mots-clés (« tout », « vie », « amour », « art », « rituel », « dieu », « nature », « cosmos », entre autres) avant de servir à générer de nouvelles images. Au-delà d'un commentaire condescendant sur la banalité des pratiques amateurs, l'œuvre d'Akten nous permet de pressentir l'amplitude des *cascades d'images*⁶ qui transitent en ligne aujourd'hui, et plus spécifiquement de la masse photographique. Comme le précise l'ingénieur Pete Warden : « Il est beaucoup plus facile d'apprendre à un réseau entraîné sur des photos d'objets réels (comme ImageNet) à reconnaître d'autres objets⁷. » En effet, une base de données comme ImageNet – développée par les universités de Princeton et Stanford en 2009 et destinée aux projets de recherche en vision par ordinateur – semble constituée en majorité de photographies collectées sur internet et étiquetées par des humains⁸.

Il serait tentant d'imputer ce phénomène considérable d'échanges d'images au « tournant numérique ». Pourtant, celui-ci est à mettre en perspective avec une histoire élargie de la circulation des images matérielles. Rappelons notamment que dès son apparition, la photographie circule abondamment⁹. Bien entendu, pareille abondance est chamboulée par le contexte numérique et les structures en réseau. Nous pouvons sans risque affirmer que la circulation des images s'amplifie depuis les années 1990. Mais ce sont les conditions de ce trafic qui marquent un véritable tournant. Les images sont converties aux lois du *transcodage* : elles subissent continuellement des traductions en d'autres langages. Elles existent en de multiples copies, formats, états et variations. Sous forme de séries chiffrées, elles sont distribuées *via* l'infrastructure des réseaux numériques avant de réapparaître ponctuellement, rendues visibles pour l'œil humain. Une part non négligeable de leur vie est invisible, mais également *non visuelle*. Le philosophe Peter Szendy resitue l'ontologie de ces images dans une latence, estimant qu'elles sont perpétuellement en train d'advenir : « Ces images en transit, ces *transimages* (elles passent d'un écran à l'autre mais aussi d'un état à un autre) sont *en train de devenir les images qu'elles sont* : elles se condensent et coagulent et prennent forme, mais elles sont aussi toujours en passe de se défaire, d'être désassemblées et distribuées en segments qui se reformeront ou se reformateront autrement¹⁰. »

Toute enquête sur le mode d'existence des images techniques est aujourd'hui à mettre en perspective avec la « *société des calculs*¹¹ ». Même si une image n'est pas de nature digitale, elle doit coexister avec les processus de numérisation et d'emmagasinement en œuvre dans notre société. Il est difficile de se faire une idée de la masse de données circulant aujourd'hui. En 2015, Dominique Cardon évoquait 350 millions de photographies publiées sur Facebook chaque jour¹². Mais cette tentative de mesure statistique nous renseigne peu sur notre rapport aux images. Nous naviguons aujourd'hui dans une partie infime d'internet car la quantité astronomique de données qui le constitue est traitée, classifiée, hiérarchisée et filtrée par des algorithmes biaisés¹³. Les critiques iconoclastes du surplus d'images brandissent des ordres de grandeur qui ne correspondent en rien aux capacités du système perceptif humain. Qui *voit* ces 350 millions de photographies ? Boris Groys répond à cette question en adossant au regard humain un « regard algorithmique¹⁴ » (*algorithmic gaze*), affirmant que seuls les algorithmes seraient capables d'appréhender l'ensemble d'internet. Pour réaliser son film génératif, Akten a entraîné un réseau neuronal à décomposer des images en données quantifiables et à apprendre à partir d'elles, sans aucune information sémantique pour le diriger. Autrement dit, il n'a pas spécifié à quelles catégories appartiennent les images, en les étiquetant, par exemple, comme il est d'usage de le faire. Cette approche peu conventionnelle de l'apprentissage profond favorise les rapprochements d'ordre formel. En tant que spectateur, elle nous donne l'impression d'assister à une expérience projective, celle de l'algorithme qui aurait *vu* un jeu important d'images avant de projeter ces images intériorisées au sein d'images extériorisées dans une chaîne rétroactive. C'est comme si le regard algorithmique passait un test de Rorschach, il interprète un motif à partir d'autres images qu'il connaît déjà. La machine est parvenue à extraire des invariants du surplus d'images-données pour, dans un second temps, nous proposer des raccourcis ou des translations entre ces invariants. Par le principe de la paréidolie, cette abstraction vidée de sens devient à son tour un test de Rorschach pour le spectateur.

L'artiste Grégory Chatonsky, considéré comme un pionnier français dans le domaine, valorise dans sa démarche la collaboration entre l'imagination de l'humain et celle de la machine, un dialogisme qu'il nomme « *imagination artificielle*¹⁵ ». Cette dernière constituerait une réponse

6 ■ Suzanne Paquet, « Trafics numériques : le Web en cascades d'images (photographiques) », in Joan Fontcuberta (dir.), *Le Mois de la photo à Montréal, biennale internationale de l'image contemporaine. La condition post-photographique*, Montréal, Kerber, 2015, p. 152. 7 ■ Peter Warden, « How Many Images Do You Need to Train a Neural Network? », *Peter Warden's blog*. URL : <https://petewarden.com/2017/12/14/how-many-images-do-you-need-to-train-a-neural-network>. 8 ■ Id. 9 ■ Michelle Henning, *Photography: The Unfettered Image*, Londres / New York, Routledge, 2018. 10 ■ Peter Szendy, *Pour une écologie des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2021, p. 27. 11 ■ Dominique Cardon, *À quoi rêvent les algorithmes. Nos vies à l'heure des big data*, Paris, Seuil, 2015, p. 11. 12 ■ Id. 13 ■ Dominique Cardon, *Culture numérique*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019, p. 356. 14 ■ Boris Groys, *In the Flow*, Londres / New York, Verso Books, 2017, p. 179. 15 ■ Grégory Chatonsky, « Les paysages latents de l'imagination artificielle », *Paysage-fiction – XVIII^e édition du Festival accés*(s), (EISTI, Pau, 2018. URL : <http://chatonsky.net/paysage-latent>.

à l'*hypermnésie* de notre société, c'est-à-dire la logique d'enregistrement et de stockage obsessionnelle des données¹⁶. Chatonsky affirme que l'imagination artificielle lui permet d'explorer la quantité phénoménale d'informations qu'il ne peut pas traiter en tant qu'être humain¹⁷. Ce stratagème introduit de la contingence, c'est un outil potentiel de perturbation par la surenchère. Il répond à la surabondance par plus de production, non pas par répétition ni par différenciation, mais par un équilibre précaire entre les deux, en produisant des airs de famille qui doivent être reconnaissables mais pas identiques¹⁸. Ce phénomène de ressemblance par dissonance avec le réel caractérise l'abstraction générative. Chatonsky distingue deux imaginations artificielles, l'une dite « logique » et l'autre « esthétique ». Cette dernière explicite en partie les opérations à l'œuvre dans l'abstraction générative : « On voit ainsi, dans une image, le passage d'une catégorie à une autre, la mutation des formes, et l'espace latent devient l'occasion d'une morphogenèse du possible, toujours au bord de l'apparition et de l'évanouissement, de la naissance et de la disparition¹⁹. » De nombreux artistes mobilisent cette imagination artificielle esthétique ou cette abstraction générative et lui prêtent un potentiel de remise en question de nos certitudes quant à la perception des images. L'ampleur de la circulation des objets visuels en ligne entraîne la sensation d'une profusion de formes indistinctes pour un observateur humain. L'abstraction générative confère une apparente cohérence et continuité à ce flux sous une forme reconnaissable, mettant ainsi en œuvre un processus d'abstraction de la totalisation.

LA FONCTION DE L'ESTRANGEMENT ■ Sur un principe similaire à l'inquiétante étrangeté freudienne, ces œuvres abstraites engendrent un malaise capable d'ébranler les modèles et habitudes perceptifs du spectateur. Cette distante proximité nous permet de les envisager comme des images au carré, dans le sens où elles nous donnent à voir comment l'image est travaillée par les calculs mais aussi comment une image se forme à partir de celles qui l'ont précédée et comment elle annonce celles qui lui succéderont. Dès les années 1960, les artistes de la Generative Fotografie s'évertuent, par leurs expérimentations analytiques, à décomposer et révéler le procédé technique de la photographie, produisant, selon Gottfried Jäger, l'un des représentants emblématiques du mouvement, une « photographie de photographie²⁰ ». Toutefois, les œuvres de l'abstraction générative reconfigurent l'ontologie de l'image photographique en tant qu'instabilités prises dans un flux, elles condensent et formalisent en leur sein les états fluctuants des transimages décrites par Peter Szendy : l'image *se manifeste*, elle affleure du

visuel. Et un tel événement ne dépend pas du degré de lisibilité d'une figure. On le sait, une image n'a pas besoin de représenter un référent pour qu'on la qualifie d'image. Il est nécessaire de distinguer l'*image* du *visuel*. Ce dernier terme est insuffisant pour retranscrire l'équation dialectique qui définit une image. En visionnant le film d'Akten, je peux ne pas identifier avec certitude les fleurs, les toiles de maître, les embryons ou les plages, pour autant, cela n'empêche pas une opération imageante, un « imagement²¹ » d'avoir lieu : la rencontre entre des éléments hétérogènes produit une image à un moment donné et pour un regardeur singulier.

Toutefois, il ne faudrait pas confondre ces œuvres abstraites avec des visualisations de la profusion de données en ligne. Elles nous offrent un aperçu, ou plutôt une traduction, du point de vue du regard algorithmique sur d'importants corpus d'images, et empruntent ainsi à la théorie de l'étrangement. Bien que, contrairement à Groys et d'autres penseurs de la *machine vision*, je doute qu'il soit encore question de *vision* à proprement parler. La perception d'une image ne saurait se réduire à une opération de reconnaissance automatisée et désincarnée même si elle se base sur la capacité du cerveau à généraliser des formes, à abstraire. Pour reprendre la thèse écologique de la perception de James Gibson : nous voyons dans un espace depuis un système visuel binoculaire inscrit dans une action et une pensée²². Néanmoins, c'est à un autre niveau que la lecture de l'abstraction générative en tant que méta-image peut se révéler appropriée. Ces images nous donnent à voir, dans une certaine mesure, leur *medium*. En tant qu'observateurs contemporains, nous sommes familiers des glitches visuels que nous côtoyons quotidiennement. La palette plastique de ces dysfonctionnements se compose de coulures, de bruits, de persistances, de bougés, de contaminations, de saillances ou encore de déperditions. Autant d'éléments que notre expérience des appareils numériques nous permet d'interpréter comme des expressions du *medium*, du programme (*software*) – ou du support matériel (*hardware*) – qui se trahit. Dans notre cas, les dérèglements sont de nature différente et encouragés par un acteur humain, mais leurs qualités formelles conservent une proximité avec ces banals plantages. Comment parvenons-nous alors à distinguer

16 ■ Grégory Chatonsky, « De la postproduction néolibérale à la disproduction vectorielle », *Chatonsky.net*, 2022. URL : <<http://chatonsky.net/post-disproduction>>. 17 ■ Grégory Chatonsky (propos recueillis par Aurélie Cavanna), « Grégory Chatonsky : un réalisme sans réel », *artpress*, n° 492, oct. 2021, p. 35. 18 ■ *Id.* 19 ■ Grégory Chatonsky, « Les deux imaginations artificielles : logique et esthétique », *Chatonsky.net*. URL : <http://chatonsky.net/double_ima>. 20 ■ Lambert Wiesing, « Comment penser la photographie abstraite ? », trad. J. Lauxerois, *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 11, Rennes, Presses universitaires de Rennes, automne 2001, p. 60. Article extrait de : Gottfried Jäger, Lambert Wiesing, « Abstrakte Fotografie: Denkmöglichkeit », in Gottfried Jäger (ed.), *Die Kunst der Abstrakten Fotografie / The Art of Abstract Photography*, Stuttgart, Arnoldsche, 2002, p. 73-97. Cité par Anaïs Feyeux, « La Generative Fotografie : entre démon de l'exactitude et rage de l'histoire », *Études photographiques*, n° 18, « Les traces de l'histoire / Expérience du document », mai 2016. URL : <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1402?lang=en#ftn4>>. 21 ■ Jean-Christophe Bailly, *L'Imagement*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2020, p. 9-10. 22 ■ James J. Gibson, *Approches écologiques de la perception visuelle* (1979), trad. O. Putois, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014, p. 420.

la singularité des réseaux de neurones ? Leur esthétique nous rappelle un phénomène bien connu tout en affirmant la déficience de ce rapprochement. Il doit y avoir *autre chose* à l'œuvre. Instinctivement, nous présumons qu'un acteur non humain participe à la formulation de ces images. Non pas parce que ces images comportent des détails trop importants, ni même parce que l'imagination humaine serait incapable d'engager un jeu sémantique d'une telle profondeur. Sur son site dédié, Akten rapporte le témoignage d'un membre du public : « J'ai l'impression que la machine essaye de me dire quelque chose²³... » Effectivement, ces images nous renvoient une altérité radicale, au point qu'il semble possible de leur prêter une vitalité. Contrairement aux glitches, cette altérité se forme dans une cocréation avec l'être humain. Pourtant, je ne crois pas que nous percevions l'intention de la machine à travers ces images mais plutôt un *écho* lointain de ce qu'un programmeur a élaboré et ce qu'il a bien voulu fournir sous forme d'*inputs* à un système algorithmique. L'expression « collaboration » semble inappropriée pour décrire ces pratiques artistiques. La machine ne partage pas un but commun avec l'opérateur humain, elle répond à des requêtes mathématiques qui sont interprétées – à tort ou à raison, là n'est pas la question – comme miroir déformant de notre subjectivité. J'avance l'hypothèse que le regardeur, face à ces images, pressent la fonction d'étrangement transmise aux algorithmes par leurs créateurs – développeurs, artistes, parfois l'alliance des deux –, c'est pourquoi nous voyons dans ces images autre chose qu'une simple erreur de calcul ou un accident mécanique.

Dans une perspective ricœurienne, nous pourrions rétorquer que ce procédé d'éloignement est la fonction historique de l'art. Plus spécifiquement, nous pourrions même rattacher à cette abstraction générative une certaine convention moderniste. Clement Greenberg présente la peinture abstraite comme une entreprise de réduction de l'art à la *pureté* de son *medium*²⁴. En nous mettant ainsi à distance, l'abstraction générative nous renverrait une *interprétation* de son *medium*. La Generative Fotografie poursuit pour sa part un programme esthétique et théorique similaire. En instituant l'appareil photographique comme source auto-génératrice d'images, ses artistes entretiennent une vision *objective* du *medium*. Contrant ainsi la logique d'*immédiacité*²⁵ – rendre transparent le *medium* –, leur stratégie de jeu ou de lutte avec le programme de l'appareil emprunte davantage à la logique de l'*hyper-médiacité*²⁶ – rendre visibles les actes de représentation. Pourtant, le rapport de l'abstraction générative à son *medium* s'articule à un autre niveau ontologique. Ses pièces ne concordent pas avec une

conception objective ou pure du *medium*. Ce dernier ne peut plus être compris uniquement en tant que support matériel ou langage médiatique, mais bien comme W. J. T. Mitchell le reformule : en tant que milieu qui englobe les pratiques de ses acteurs et de ses récepteurs²⁷. Le *medium* se compose ici en un agencement complexe entre l'environnement saturé de données pouvant être transfigurées en signes visuels, la façon dont cette matière première est hiérarchisée et transite sur internet, le dispositif de démonstration de ces œuvres, l'agentivité des développeurs de réseaux de neurones, celle des algorithmes eux-mêmes et enfin celle des individus recevant le résultat de ces opérations. Au sein de ce faisceau de relations, le couple formé par le spectateur et l'œuvre peut-il encore constituer le point d'acmé depuis lequel analyser une œuvre abstraite ?

PERSISTANCE DU MODÈLE EMPATHIQUE : UN OBJET DIALOGIQUE ? ■

Dans la théorie de l'art, le modèle de l'empathie (*Einfühlung*) a longtemps été employé pour expliquer la peinture abstraite. Cette thèse prend racine dans des considérations sur le fonctionnement de la perception et les effets de sens produits par la vision²⁸. Selon Mitchell, il s'agit d'une relation *mimétique* : le spectateur projette des traits humains sur un objet inerte alors que celui-ci influence son état psychique, produisant un « bavardage²⁹ ». Mais elle est à la fois *compensatrice* car le spectateur « oppose au silence de l'image ce qui lui manque, ce qu'elle semble demander ou requérir : une voix qui sied à sa pureté visuelle³⁰ ». Mitchell s'interroge à juste titre sur la pertinence de ce modèle pour décrire la relation engendrée par l'abstraction contemporaine. En suivant la critique d'Hal Foster quant à la « réanimation de la peinture abstraite à l'âge de la simulation comme imitation, plus ou moins opportuniste, des "processus d'abstraction du capital"³¹ », Mitchell inscrit les tableaux abstraits modernes dans un contexte historique révolu. Pareilles peintures seraient dorénavant conventionnelles, au point de désamorcer toute puissance empathique pour ne laisser place qu'à un dialogue poli entre spectateurs avertis³². Qu'en est-il de la photographie abstraite et, plus largement, de l'imagerie abstraite ? Si l'on peut considérer que la photographie s'est libérée de sa relation indicielle au réel, il semble difficile de développer une empathie avec les œuvres de la Generative Fotografie, tant celles-ci se replient sur une approche systématique et programmatique de l'image technique. L'humain occupe en quelque

23 ■ Auteur inconnu, propos rapportés par l'artiste Memo Akten sur son site *Memo.tv*, trad. de l'auteur. URL : <www.memo.tv/works/deep-meditations/#moreinfo>. 24 ■ Clement Greenberg, « Vers un nouveau Laocoon », in Charles Harrison, Paul Wood (dir.), *Art en théorie, 1900-1990. Une anthologie*, trad. A. Baudoin, Paris, Hazan, 1997, p. 615. 25 ■ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2000, p. 33-34. 26 ■ *Id.* 27 ■ W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* (2005), trad. M. Bojdy, N. Cilins et S. Roth, Dijon, Les Presses du réel, 2014, p. 223-225. 28 ■ Stefania Caliendo, « L'émergence d'une psychophysique de la perception en art », *Tangence*, n° 69, été 2002, p. 133-155. URL : <www.erudit.org/fr/revues/tce/2002-n69-tce608/008076ar>. 29 ■ W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ?*, op. cit., p. 241. 30 ■ *Id.* 31 ■ *Ibid.*, p. 234-235. 32 ■ *Ibid.*, p. 241.

sorte la place de témoin des concrétisations des potentialités du « programme de l'appareil », selon les termes de Vilém Flusser³³. Pour leur part, les images générées par réseaux de neurones bénéficient sans aucun doute d'une histoire plus récente. Bien que ces productions artistiques ne soient pas organisées en mouvement comme a pu l'être la Generative Fotografie, le rapport stratifié qu'elles entretiennent avec le réel vient inquiéter nos modes de représentation traditionnels. Si une empathie est envisageable, c'est peut-être par le biais d'une accroche visuelle et sémantique : un *fond* ou une *impression* de réel transperce l'ordre abstrait, entamant parfois une conversation avec son regardeur. Seulement, en tant qu'observateurs contemporains, serions-nous à présent immunisés au potentiel transfiguratif de l'abstraction ? Et, si l'on constate comme l'artiste Hito Steyerl que « ne rien voir d'intelligible est devenu la norme³⁴ », comment ne pas répéter des procédés d'abstraction normatifs ?

Parmi la diversité des expérimentations artistiques mobilisant des réseaux neuronaux, une part non négligeable exploite un vocabulaire abstrait. Nous sommes alors en droit d'interroger la qualité transgressive que certains artistes imputent à leurs créations. Un spectateur averti risque d'y voir le lieu commun d'un exercice génératif inoffensif. Quant au « néophyte », il faut prendre en compte le développement d'un modèle de spectateur occidental qui s'est façonné au contact des formes radicales de la modernité, mais également de l'iconoclasme et de l'appropriation de l'art contemporain. Il n'est plus fondamentalement mis en danger dans ses habitudes de réception d'une œuvre abstraite.

Parmi les acteurs de cette abstraction générative, l'artiste turque Refik Anadol concourt largement à sa diffusion ainsi qu'à sa reconnaissance institutionnelle et marchande. Il poursuit depuis 2016 un projet de recherche sur l'esthétique des données traitées par réseaux de neurones, intitulé *Machine Hallucinations*. Celui-ci a donné lieu à des séries d'installations qu'il nomme « AI Data Paintings » et « AI Data Sculptures ». Pour réaliser l'une d'entre elles, *Nature Dreams* ⁷, exposée à la König Galerie en 2021, il collecte, au sein de son studio californien, plus de 300 millions de photographies d'éléments dits « naturels » et disponibles publiquement : fleurs, arbres, champignons, nuages, paysages, etc. Cette « mémoire visuelle collective³⁵ », comme il la désigne, est ensuite traitée par des réseaux neuronaux avec des modèles de classification par apprentissage automatique. Le résultat n'a plus rien de commun avec l'inquiétante étrangeté d'Akten. L'installation nous met face à des vagues erratiques de points qui alternent différents arrangements chromatiques inspirés du domaine naturel, faisant poindre une impression de paysages familiers. Anadol souhaite ainsi « commémorer la beauté de la terre que nous partageons³⁶ »

à travers un dispositif aussi imposant que séduisant. Le site de l'artiste met systématiquement en scène les installations dans un face-à-face avec un unique spectateur. Cette communication accentue le rapport asymétrique entre un individu isolé et un flot débridé, comme animé d'une vie propre. Elle rejoint une rhétorique du submergement par une totalité. Le spectateur, passif et disjoint, ne peut être que dépassé par cette grandeur. En tant que spectateur, me voici à la merci d'un mouvement qui ne peut être que délégué à la puissance computationnelle, seule capable de le dompter, de le traduire, de le condenser pour mes yeux. Bien que la fascination constitue le mode de réception prédominant de l'abstraction générative – elle est aussi à l'œuvre dans *Deep Meditations: A brief history of almost everything in 60 minutes*, et là aussi renforcée par le rapport d'échelle entre le spectateur et l'installation –, celle engendrée ici transforme mon appréhension de la surcharge informationnelle en une expérience audiovisuelle spectatorielle. Comment envisager, dans ces conditions, réactiver une empathie ? Les surfaces de *Nature Dreams* ne sont pas muettes, elles nous implorent de témoigner de leur autosuffisance. La démarcation qui s'opère entre *contemplateur* et *contemplé* sape tout espoir de dialectique telle que Georges Didi-Huberman la conçoit : « Les pensées binaires, les pensées du dilemme sont donc inaptes à saisir quoi que ce soit de l'économie visuelle comme telle. Il n'y a pas à choisir *entre* ce que nous voyons [...] et ce qui nous regarde [...]. Il y a, il n'y a qu'à s'inquiéter de l'*entre*³⁷. » Il faudrait alors souligner une ambivalence inhérente à ces productions artistiques. L'étiquette « abstraction générative » englobe autant un mouvement qui embrasse le processus d'« abstraction algorithmique des réseaux³⁸ » en œuvre dans un système de gouvernance des données qu'une résistance à celui-ci, la balance penchant parfois plus d'un côté que de l'autre, sans pour autant se résoudre à y rester.

MONDES INTÉRIEURS : BOÎTE NOIRE ET PHANTASIA

■ Si la discursivité de Didi-Huberman semble se manifester sous un jour nouveau avec l'abstraction générative, c'est non seulement par le pouvoir de la distance – cette *faille* entre le regardeur et le regardé –, mais également par les attractions diamétralement opposées tendues vers l'intériorité opaque de la machine – la redoutée boîte noire – et vers notre propre perception introspective. Plus je m'enfonce dans l'épaisseur énigmatique de l'image générative, plus je

33 ■ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, op. cit. 34 ■ Hito Steyerl, « Un océan de données. Apophénie et (mé-)reconnaitances des formes », in Florian Ebner, Marcella Lista (édition établie et préfacée par), *Hito Steyerl. Formations en mouvement, textes choisis* (2016-2017), trad. A. Chrétien, Chr. Jouanlanne, N. Viaud, Leipzig-Paris, Spector Books – Éditions du Centre Pompidou, 2021, p. 233. 35 ■ Refik Anadol, *Machine Hallucinations – Nature Dreams*. Voir : <<https://refikanadol.com/works/machine-hallucinations-nature-dreams>>. 36 ■ *Id.*, trad. de l'auteur. 37 ■ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 51. 38 ■ Matteo Pasquinelli, « Le travail de l'abstraction : sept thèses transitionnelles sur le marxisme et l'accélérationnisme », trad. Y. Citton, *Multitudes*, vol. LVI, n° 2, « Accélérationnisme ? Plèbes et multitudes en Amérique latine », 2014, p. 49-55. URL : <www.cairn.info/revue-multitudes-2014-2-page-49.htm>.

m'absorbe en moi-même. Et ce mouvement bimodal s'inscrit comme une prolongation naturelle de l'unité dialectique inhérente à la vision et décrite par Didi-Huberman en un « jeu asymptotique du proche [...] et du lointain³⁹ ». L'analogie avec la complexité des mécanismes de notre système perceptif et de notre monde visuel intérieur paraît séduisante. Le champ lexical employé pour décrire les technologies de l'IA et les images qu'elle produit témoigne d'une métaphore persistante entre la perception de la machine et celle de l'humain : neurone, rêve, hallucination, illusion, imagination, etc.

Ces fantasmes et ces discours sur les interiorités inaccessibles de la machine et de l'humain se télescopent explicitement dans la série d'installations de l'artiste français Pierre Huyghe : *Umwelt* (2011), *UUmwelt* (2018) et *After UUmwelt* (2021) **8**. Si la première version ne mobilise pas d'images génératives, les déclinaisons suivantes comprennent chacune des écrans LCD à échelle humaine diffusant des séries d'« images mentales », résultats des recherches de Yukiyasu Kamitani, chercheur à l'université de Kyoto, sur la visualisation de l'activité cérébrale humaine à l'aide de réseaux de neurones⁴⁰. Les images diffusées dans *UUmwelt* et *After UUmwelt* nous apparaissent en constante formation. Instables, emportés par des métamorphoses continues, des motifs éloignés nous parviennent fragilement : entités biologiques, outils préhistoriques, codes et œuvres d'art. Ces images ont pour objectif de restituer l'indéfinissable : le processus de visualisation mentale, la *phantasia*, ou « ce qui nous apparaît ». Pour la réalisation de ces œuvres, des participants sont examinés en laboratoire à l'aide d'un scanner d'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (fMRI) alors qu'on leur demande de se concentrer sur un type d'objet. Leur activité cérébrale est ensuite décodée en caractéristiques visuelles hiérarchisées à l'aide d'un réseau neuronal profond qui corrèle ces données avec celles d'une banque d'images prédéfinies par l'artiste. Celui-ci apprend aux réseaux neuronaux à faire correspondre les informations interprétées par le fMRI avec les informations condensées à partir de la banque d'images. Le résultat prend en considération l'exposition en tant que *milieu* pour poursuivre les transformations en temps réel des images diffusées sur les écrans. Pour *UUmwelt*, exposée à la Serpentine Gallery et *After UUmwelt*, produite spécifiquement pour la grande salle de la fondation LUMA, les images réagissent aux facteurs de leur environnement direct : variations de température, de luminosité et d'humidité, mais aussi via les actions exercées par la présence d'entités vivantes (bactéries, insectes, humains). Elles modifient leur rythme en fonction des agents présents au sein du *milieu expositionnaire*, notamment dans une boucle avec le regard du spectateur, mesuré à l'aide de capteurs.

À l'instar de Chatonsky, Huyghe met en exergue la « coopération inter-espèces⁴¹ » et la « coproduction d'imagination entre l'humain et une intelligence artificielle⁴² ». Tout concourt à penser que leur articulation permet d'éclairer leur intériorité respective. En tant que spectateur, je suis tenté d'y voir une représentation cohérente des flux propres à la boîte noire et à la *phantasia* humaine. Ces « images mentales », extériorisées sur la scène du visible, renforcent un sophisme récurrent : le système perceptif de la machine serait semblable à celui de l'humain jusque dans ses rouages les plus recelés. La théorie classique de la perception suppose que le cerveau traite les informations extraites d'un objet ou d'un environnement perçu sous la forme d'entrées, traduites en image rétinienne puis en image mentale avant d'être classifiées et assignées à un concept ou un type, pour être finalement emmagasinées et combinées à des souvenirs, c'est-à-dire des images et impressions mnésiques⁴³. Ce schéma suit un découpage progressif, de la sensation à la perception, pour atteindre la connaissance. Si l'on partage cette conception, des similitudes peuvent effectivement être repérées avec le modèle de la *machine vision*. Toutefois, Gibson réfutait dès les années 1970 l'emploi de la théorie mathématique de la communication pour expliquer la perception humaine : les informations que nous prélevons dans l'acte de voir – mais également de goûter, sentir, toucher – sont inépuisables, nous n'arrêtons jamais de découvrir des éléments dans notre environnement direct ou indirect⁴⁴. Les images de *After UUmwelt* sont bien fluctuantes et perméables à leur milieu, néanmoins, la base iconographique qui forme le substrat du dispositif génératif est finie. Quoiqu'il permette d'interroger l'évidence du système perceptif humain en tant que point de référence ultime, le parallèle entre ces deux mondes intérieurs demeure une fausse piste pour appréhender l'abstraction générative. Pour le philosophe italien Emanuele Coccia, si les machines imitent la pensée des humains au sein de l'œuvre de Huyghe, c'est « pour mieux exposer la vie des images à la contingence et aux rencontres fortuites avec d'autres réalités⁴⁵ ». L'expérience nous offre une chance de réévaluer le rôle des images au sein d'un réseau d'interactions sociotechniques et biologiques plus large, d'envisager notre écologie perceptive – ce que le biologiste Jakob von Uexküll dénomme *Umwelt* – en rapport à celles d'autres entités.

La relation qui s'enclenche alors entre le spectateur et l'œuvre en tant que milieu se veut sensible à l'*accident*⁴⁶. L'enjeu n'est pas de reproduire de façon empirique le processus de formation de l'image interne mais de considérer ces nouvelles images hybrides comme des

39 ■ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 117. 40 ■ Guohua Shen, Tomoyasu Horikawa, Kei Majima, Yukiyasu Kamitani, « Deep Image Reconstruction from Human Brain Activity », *PLoS Computational Biology*, 14 janv. 2019. URL : <https://journals.plos.org/ploscompbiol/article?id=10.1371/journal.pcbi.1006633>. 41 ■ Auteur inconnu, texte de cadrage officiel pour *After UUmwelt*, exposée à la Fondation LUMA, Arles, 2021. 42 ■ Id. 43 ■ James J. Gibson, *Approches écologiques de la perception visuelle*, op. cit., p. 381-384. 44 ■ Ibid., p. 369-370. 45 ■ Emanuele Coccia, « Pierre Huyghe, la pensée comme métastase », *artpress*, n° 492, octobre 2021, p. 49. 46 ■ Id.

vérités et non des *simulations*. Ces images s'expatrient hors des catégories dans lesquelles les critiques, les spécialistes, les spectateurs et même l'artiste auraient pu les confiner. Ni tout à fait images mentales, ni tout à fait rêve de la machine, elles échappent au formatage grâce aux tissus de relations qui les constituent. Si j'en-traperçois un silex, un œil ou une silhouette chevaline, c'est grâce au dialogue de plusieurs *opérations* et *opérateurs* d'abstraction. Il y a donc quelque chose d'une *intra-image partagée* que nous ne parvenons pourtant jamais à rencontrer. On pourrait presque imaginer que l'acte d'imagement se déplace, qu'il se produise entre différents agents distants réunis sur un territoire accidenté, celui de l'objet visuel. Ces images sont-elles trop chargées de sens ou trop familières pour qu'une relation empathique puisse avoir lieu ? Elles nous convient, dans le prolongement des ricochets qui les composent, à chercher ce qu'il peut encore y avoir de préobjectif dans notre perception visuelle, au risque de ne jamais le trouver. Elles invitent à nous *adonner au monde*, non pas *devant* elles dans un duel cloisonné, mais *avec* elles, comme autant d'entités prises dans notre expérience esthétique du quotidien et concurremment animées par celle-ci.

UNE ESTHÉTIQUE DU DESSAISSEMENT ■

Afin de formuler une hypothèse convaincante quant à la capacité de subversion encore concevable dans l'abstraction contemporaine, Mitchell prétend qu'elle « continue à servir d'antidote, de contrepoin absolu nécessaire face à l'esthétique de la distraction – ce bruit visuel que dispensent tant les médias de masse que la vie quotidienne⁴⁷ ». Par cette proposition, il cantonne la distraction à une préconception négative pourtant largement nuancée et réinvestie, notamment par Jonathan Crary, Yves Citton, ou encore Dork Zabunyan et Paul Sztulman⁴⁸. Au contraire, pour Citton, la distraction constitue un mode attentionnel adapté à notre « monde superficiel, disparate, hétérogène, dispersé⁴⁹ ». Elle peut servir d'alternative émancipatrice au sein de régimes qui dirigent notre attention en fonction des informations jugées les plus importantes – « ce qui compte » –, elle revêt donc une vertu politique⁵⁰.

Or, ce qui est en jeu dans l'abstraction générative, c'est justement un ordre iconique instable, oscillant entre la représentation ténue et le magma indéchiffrable. La constante négociation incertaine entre ces deux pôles d'imagement confère toute leur potentialité d'étrangement à ces œuvres. Face à elles, par habitude, notre œil cherche un point de repère, une information lisible. Le danger qui découle de ce réflexe cognitif serait d'enrayer toute la force de l'expérience esthétique de l'abstraction par la lisibilité d'une figure. Heureusement, la consolation de la représentation est toujours reportée, elle ne parvient

pas à insuffler une rassurante unité à l'image. Et à l'inverse, elle brouille l'ordre que l'on avait du monde visuel. Le motif figural point, il vient nous chercher sans qu'on l'attende mais il redistribue les cartes du bruit de fond de l'image.

S'agit-il pour autant de distraction ? Certes, l'artiste possède un rôle décisif et une marge de manœuvre considérable, mais l'ordonnancement final des images générées n'est pas préétabli par lui, l'attention du spectateur n'est donc pas guidée consciemment. Parce que le sens de ces images n'est pas prédéfini et n'appartient qu'à nous, une forme de distraction, ou plutôt de *déprise*, est possible. Seulement, le caractère redondant du langage formel des réseaux de neurones – et parce que les artistes n'altèrent parfois presque pas les algorithmes développés par quelques acteurs privés – risque de systématiser cette disposition, voire de la noyer dans une expérience esthétique normative ou décorative.

Les principaux écueils qui guettent l'abstraction générative reviendraient d'abord à perpétuer la fascination technique charriée par les discours nimbant l'intelligence artificielle d'un mythe animiste et anthropomorphe. De pareilles œuvres laisseraient un spectateur contemplatif devant une technologie méconnue – parfois par les artistes eux-mêmes, qui la mobilisent comme argument d'autorité de leur démarche. Il ne s'agit pas pour autant de disqualifier toute œuvre incluant des réseaux de neurones en lui reprochant de se tenir comme spectacle drapant les problématiques de politique des banques d'images, de compréhension des algorithmes et de capitalisme cognitif. Le second écueil consisterait à reconduire les dichotomies entre sujet/objet ou regardeur/regardé et ainsi étouffer la relation dialectique entre notre imaginaire et, plutôt que celui de la « machine », celui subsistant au sein des jeux d'images. Les réseaux de neurones interviennent dans cette relation par leur qualité médiale. Le dernier serait de renforcer la croyance en une similitude entre le fonctionnement de la perception humaine – la vision dans toute sa complexité, incluant l'œil, le cerveau, le corps, les images internes, mentales ou mnésiques – et celui des appareils de vision – hier la *camera obscura* ou l'appareil photographique, aujourd'hui la *machine vision*. La Generative Fotografie, par exemple, propose de renverser le rapport entre le photographe et son appareil pour faire de ce dernier une source créative originale. En effet, pour Gottfried Jäger, « la technique est devenue de l'art⁵¹ ». Il ne s'agit pourtant pas d'une tentative de substituer le programme d'un appareil à l'intentionnalité de l'humain

47 ■ W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ?*, op. cit., p. 244. 48 ■ Pour une relecture transdisciplinaire de cette notion en tant que *pharmakon* aux enjeux politiques : Paul Sztulman, Dork Zabunyan (dir.), *Politiques de la distraction*, Dijon, Les Presses du réel / ArTeC, 2021. Et pour une perspective historique sur la nature de l'attention et de la distraction non plus opposées mais unifiées en un processus instable : Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge (MA), MIT Press, 1999. 49 ■ Yves Citton, « Éloge écopolitique de la distraction à l'âge de l'effondrissement », in Paul Sztulman, Dork Zabunyan (dir.), *Politiques de la distraction*, op. cit., p. 9. 50 ■ Ibid., p. 4. 51 ■ Gottfried Jäger, *7.81 (Neusüss)* – Bielefeld, FH Bibliothek (archives), cité par Anaïs Feyeux, art. cit.

mais de « jouer contre les appareils⁵² », pour reprendre la formule de Flusser, déjà reconduite par Jäger⁵³. L'abstraction générative, quoiqu'elle ne soit pas unifiée autour de principes théoriques et esthétiques communs, paraît prolonger cette stratégie de résistance mais en œuvrant paradoxalement et simultanément *contre* et *avec* les programmes – en tant qu'agencement sociotechnique – des réseaux neuronaux. Toutefois, sans minimiser les enjeux des relations inter-espèces soulevés par les artistes mentionnés ici, ni les commentaires allant dans leur sens, il convient de reconsidérer la notion de « collaboration ». Celle-ci prête aux algorithmes une volonté autonome d'adhérer aux objectifs d'un acteur humain alors que la programmation implique une relation hiérarchique faite de requêtes, d'entrées et de sorties. Il s'agirait d'identifier les intentions, les discours, les opérations d'abstraction et les imaginaires disloqués qui s'articulent au cœur de ces images qui s'éloignent des modèles de la peinture et de la photographie abstraites. C'est en tant que terrains d'enchevêtrements hétérogènes et de liaisons disjonctives que ces images peuvent être considérées comme dialectiques. Leur capacité à déterritorialiser les lignes de démarcation de notre point de vue et à nous faire entrevoir une parenté paradoxale avec nos propres modalités perceptives et imaginantes en fait des objets imprégnés d'un potentiel de *dessaisissement*.

Si en première instance, la peinture abstraite du haut modernisme et la photographie abstraite de la Generative Fotografie semblent répondre à leur manière au déferlement d'images mimétiques de leurs époques pour aller au-delà des enjeux de la figuration et donner à voir l'objectivité de leur *medium*, ces ruptures coïncident avec deux vecteurs d'abstraction du capitalisme contemporain : celui de l'échange (qui se mondialise au cours des XIX^e et XX^e siècles) et celui de la technologie numérique (les années 1960 voient entre autres l'apparition du microprocesseur, du premier ordinateur personnel). L'abstraction générative apparaît pour sa part comme une réaction aux cascades d'images en ligne qui en dépit de leur apparente accessibilité se retrouvent prises au piège d'une double opération d'abstraction : financière et algorithmique. De par leur bistabilité – à la fois artefacts visuels et métadonnées –, les images circulant sur les réseaux informatiques sont exploitées conjointement par un capitalisme de surveillance et un capitalisme attentionnel. Cette conjoncture tend à diriger notre perception, nous forçant à voir des fragments plutôt que des réseaux routiers d'images transcodées. Flusser estimait qu'un jeu contre les appareils était nécessaire pour résister à la programmation automatisée de nos sociétés post-historiques⁵⁴. Par des stratégies couplant *résistance* et *coopération*, *dissonance*

et *ressemblance*, *distraction* et *fascination*, l'abstraction générative se situe dans un mouvement irrésoluble. Elle cherche à la fois à capter notre attention et à nous en dessaisir. Elle engendre une modalité attentionnelle – déjà explorée par la *Gestalttheorie* – capable de nous faire passer d'un détail à un ensemble. En générant ainsi une concaténation de nos amas visuels, elle trace de potentielles constellations et installe les bases d'une conversation, si ce n'est une relation empathique, avec cette masse. Plutôt que chercher à nous révéler ce monde « abstrait » par la machine, l'abstraction générative pourrait bien endosser un rôle de *médiateur* en renvoyant les opérations internes de la boîte noire à la *phantasia* humaine. Et si l'on emprunte la voie dessinée par Adorno, la puissance transgressive de cette forme esthétique résiderait avant tout dans notre capacité à appréhender ces images depuis leur logique de production, notamment depuis des intériorités en dialogue⁵⁵.

52 ■ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, op. cit., p. 83. 53 ■ Gottfried Jäger (dir.), *Fotografie denken: Über Vilém Flusser's Philosophie der Medienmoderne*, Bielefeld, Kerber, 2001, p. 8. Cité par Marc Lenot, « Flusser et les photographes, les photographes et Flusser », *Flusser Studies*, n° 24. URL : <www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/marc-lenot-flusser-les-photographes-les-photographes-flusser.pdf>. 54 ■ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, op. cit., p. 84. 55 ■ T. W. Adorno, « Les Écarts de Valéry », *Notes sur la littérature* (1960), trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 102.

VARIA

CARLA GANNIS, AVATARS ET CABINET DES MERVEILLES - ENTRETIEN RÉALISÉ EN VISIOCONFÉRENCE PAR CALYPSO LEGENDRE ET LISE SAGNES, LE VENDREDI 12 NOVEMBRE 2021

■ Les deux entretiens réalisés par Calypso Legendre et Lise Sagnes font partie d'un corpus qu'elles ont réalisé entre 2021 et 2022 afin d'accompagner leurs recherches de DNSEP mené à l'ESADHaR (Le Havre). Leur ambition était d'interroger des artistes de diverses nationalités et générations sur la manière dont elles et ils utilisent la réalité virtuelle (VR) dans leurs projets. Ces échanges interrogent les potentialités créatives, philosophiques et techniques de ces technologies émergentes. Ce corpus comprend aujourd'hui une trentaine d'entretiens dont l'apport à l'étude des enjeux de la création contemporaine utilisant la VR nous paraît capital.

La revue *Radial* a choisi de présenter deux entretiens, avec les artistes-chercheur-euses Carla Gannis puis Julien Lomet. ■ **Carla Gannis**¹ est une artiste américaine dont le travail consiste à mixer peintures et médias numériques. Elle est titulaire d'un master en peinture à l'université de Boston, et est actuellement professeure au département des Arts numériques à l'université de New York. Elle explore la sémiotique numérique en questionnant la communication en réseau, l'histoire de l'art à l'ère de Google et la fiction spéculative, pour donner vie à des visions sombres et souvent humoristiques de la condition humaine.

Quelle a été votre première expérience avec un dispositif immersif comme un casque VR ?

Mes premières utilisations de matériel VR datent de 2013, mais je travaille comme artiste numérique depuis une vingtaine d'années. Dans les années 1990, je créais des avatars et pensais aux espaces virtuels. J'enseigne depuis environ quinze ans et, à cette époque, j'étais la directrice adjointe du département des Arts numériques de l'Institut Pratt. J'invitais des intervenant-es extérieur-es à donner des cours. C'est à l'occasion de l'une de ces rencontres que j'ai pris conscience que les idées qui circulent autour des concepts liés à ce qu'on appelle le Metaverse ne datent pas d'aujourd'hui. Par exemple, l'auteur de science-fiction Neal Stephenson a écrit *Le Samourai virtuel*² en 1992, et il y invente le terme « metaverse ».

Je me suis donc immergée dans les environnements virtuels depuis la fin des années 1990, puis, au début des années 2000, j'ai commencé à interagir réellement sur des plateformes. C'est autour de 2013 que j'ai commencé à travailler avec le matériel et à explorer les technologies émergentes. Et puis il y a eu la « réalité augmentée », suivi de la « réalité virtuelle » : après les avoir expérimentées, j'ai voulu écrire et réaliser mes propres productions.

Nous avons découvert votre travail à l'occasion du festival Laval Virtual en 2021, où figurait votre cabinet de curiosités, *Wuwunderkammer* **9**.

1 ■ *Carla Gannis Studio*. URL : <<http://carlagannis.com>>. 2 ■ Neal Stephenson, *Le Samourai virtuel*, trad. G. Abadia, Paris, Robert Laffont, « Ailleurs et Demain », 1996.

Sous la forme d'une galerie virtuelle, vous présentez une collection d'objets virtuels interactifs, de dessins, de peintures dans un décor étonnant peuplé d'avatars humanoïdes animés. Pourriez-vous nous en dire plus sur ce projet ?

Outre que je ne suis pas allemande, et ne prononce pas correctement *Wunderkammer*, ce que j'ai voulu dire, avec cette orthographe détournée, c'est que j'explore l'idée de collectionner à l'ère numérique, en particulier dans notre époque hypersaturée et hypermédiatisée. Je m'interroge sur la manière dont nous pouvons créer des archives numériques. Que voulons-nous collectionner ? Sur quelle plateforme nous concentrer ? M'intéressait la convention selon laquelle les cabinets de curiosités seraient des lieux précurseurs des musées et des galeries, liés, en particulier, à la colonisation. Mon *Wunderkammer*³ envisage une VR sociale par opposition à l'aspect privé du *Wunderkammer* originel. *Wunderkammer* est gratuit et ouvert à toutes celles et ceux qui disposent d'une connexion internet. Si vous avez un casque, vous pouvez vous immerger en VR, mais vous pouvez aussi l'expérimenter dans un navigateur web. Pour cela, il vous suffit d'entrer dans la galerie principale, où j'ai d'abord entrepris de créer des taxonomies. J'ai rassemblé différents groupes d'objets renvoyant à des thèmes qui m'intéressent ou qui me semblent particulièrement pertinents sur le plan culturel. L'un d'entre eux concerne les espèces en voie de disparition et les espèces émergentes, et les effets du changement climatique sur celles-ci. Un thème est consacré aux technologies émergentes, un autre, aux anciennes technologies et à leur obsolescence. Un cabinet s'intéresse à la décolonisation et au pluralisme mondial ; un autre, au sexe et au plaisir dans la technologie. Il y a des cabinets sur l'absurdité et la comédie, en particulier la comédie à travers les voix de celles qui sont identifiées comme des femmes à travers l'histoire, parce que, souvent, les femmes ne sont pas considérées comme drôles. En fait, les femmes trouvent leur pouvoir dans la comédie et l'absurde, notamment parce qu'elles ont été opprimées pendant des siècles.

On voit, derrière vous, une réinterprétation du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch auquel vous avez ajouté des émojis⁴. On y perçoit cette attention à l'absurde ainsi que la fusion entre histoire de l'art et technologies numériques.

Effectivement, c'est une version imprimée de l'œuvre⁵ qui existe aussi sous forme d'animation, en réalité augmentée et même en impression 3D. J'aime explorer un concept et le décliner à travers différents médias. J'utilise la sémiotique d'internet pour décrire les émojis et les différentes expressions dont nous disposons aujourd'hui pour exprimer,

en raccourci, des états émotionnels. C'est aussi une façon de regarder les signes et les symboles de l'histoire qui se rapportent à la condition humaine, qui entre en résonance avec la manière dont nous percevons notre existence aujourd'hui.

En parcourant vos travaux, j'ai vu des peintures mais aussi des œuvres numériques et d'autres mélangeant les médias. Comment désigneriez-vous votre travail ? Où vous positionnez-vous en tant qu'artiste ?

C'est une très bonne question, dont la réponse n'a cessé de changer au cours des deux dernières décennies. Je me suis successivement présentée comme une artiste numérique, artiste des nouveaux médias, artiste transmédia et artiste interdisciplinaire. Mais avant tout, je suis une artiste. Je suis sortie d'une école de peinture, j'ai obtenu mon diplôme il y a longtemps. J'ai appris la peinture de manière traditionnelle, celle qui consiste à utiliser des pincesaux et à appliquer des pigments sur un support. Puis j'ai déménagé à New York, où j'ai été exposée à tant de nouvelles façons de faire de l'art que j'ai voulu faire partie de cette culture. J'ai voulu adopter les technologies émergentes et les appliquer à ma propre pratique artistique. À l'époque, vers la fin des années 1990, il n'y avait pas autant d'opportunités pour les artistes qui faisaient le choix d'utiliser des outils numériques plutôt que des outils traditionnels. Les gens étaient encore un peu méfiants vis-à-vis des médias numériques et ne pensaient pas qu'il s'agissait d'une véritable forme d'art. La photographie ou la vidéo étaient déjà acceptées, mais les pratiques informatiques restaient marginales, du moins dans le monde de l'art contemporain. Pour ma part, je ne me pose pas la question du médium lorsque j'essaye de déterminer si un objet relève de l'art. Si je décide demain de faire une peinture, c'est de l'art, si le lendemain je fais une installation de VR, c'est également de l'art.

Lorsque j'ai navigué dans *Wunderkammer*, j'ai été surprise de ne pas y voir d'avatar qui me représentait, étant donné que vous nous avez parlé précédemment de votre intérêt pour ces derniers. Pourriez-vous nous préciser la vision que vous en avez ?

Wunderkammer est un projet que je développe depuis un certain temps. En mars 2020, je l'ai déployé comme une installation multidimensionnelle dans une galerie d'art⁵. Il y avait donc un aspect physique au projet, qui se concrétisait par des armoires et des objets réels.

³ ■ Carla Gannis, *Wunderkammer*, espace virtuel consultable sur Mozilla Hubs, 2017 à aujourd'hui. URL : <<https://hubs.mozilla.com/sFFtXxV/wwwunderkammer-lobby>>. ⁴ ■ Carla Gannis, *The Garden of Emoji Delights*, 2014, Animation (également disponible en version imprimée). ⁵ ■ Carla Gannis, *WWWUNDERKAMMER. An Evolving Show of New Work in XR*, galerie Telematic, San Francisco, 18 mars-8 oct. 2020.

Il figurait un portail présentant sept avatars introduisant le monde VR dans lequel vous pouviez ensuite vous immerger complètement.

Les sept avatars qui habitent l'univers de *Wuwundekammer* représentent tous différents aspects de la culture. Par exemple, l'avatar « Oliver » est un politicien et un influenceur, un autre est un robot sexuel et de plaisir... Bien sûr, tout cela est de la métafiction. Mais j'aime exploiter ce domaine de la métafiction et du design spéculatif. Je réfléchis à ces différents états de la réalité et à la manière d'accompagner ce type de récit. Par exemple, je n'utilise plus des termes comme IRL (*in real life*) parce que, pour moi, l'expérience offerte en VR fait partie de la vraie vie. Nous vivons dans des états de réalité mixte. Les avatars ont donc été très importants pour moi, depuis la fin des années 1990, car ils expriment la façon dont nous sommes incarnés dans les espaces virtuels et la manière dont nous nous représentons. Par ailleurs, le choix d'un avatar exprime une forme de liberté propre aux espaces numériques.

Pour créer ces cabinets de curiosités et leurs taxonomies, j'ai interviewé des expertes, et je leur ai construit des avatars en fonction de la manière dont chacun-e voulait être représenté-e. Pour ce faire, je leur ai demandé de décrire ce qu'il leur semblait important de préserver. C'était véritablement un processus de réflexion collectif avec des universitaires, des chercheur-euses et des artistes, pour que chacun-e dispose d'une chambre des merveilles qui lui corresponde. Ainsi, la chambre de Leah Roh⁶ représente sa recherche autour du sexe et de la technologie, et des conversations stigmatisantes qui accompagnent cette thématique.

Plus récemment, j'ai interviewé Régine Gilbert⁷, qui concentre ses recherches sur l'accessibilité et qui rend ces expériences accessibles à un plus grand nombre, en particulier aux personnes atteintes de handicaps. J'ai également interviewé une spécialiste de l'absurde, Charlotte Kent⁸, qui parle du féminisme et de la façon dont nous pourrions faire face à la douleur de la condition humaine en ayant recours à l'absurde. J'ai prévu d'autres interviews : la prochaine, avec Regina Hasani, qui travaille sur la préservation numérique : comment faire pour que les œuvres, expériences, installations d'artistes qui ont travaillé dans le domaine du numérique il y a quarante ans ne deviennent pas obsolètes, inaccessibles, en raison de l'évolution et du changement des matériels et logiciels ? Regina cherche à développer des moyens pour que nous puissions sauvegarder tous ces objets et continuer à les expérimenter.

La question de l'archive et de la documentation semble centrale dès lors qu'on parle de numérique. Peut-être le seul objet numérique qui subsisterait aujourd'hui est-il le site web ?

Oui, il est primordial de documenter ses œuvres en tant qu'artistes : c'est quelque chose que je répète à mes étudiants ! Une vidéo semble

aujourd'hui fonctionner à travers les plateformes sur internet, mais il existe beaucoup d'œuvres d'art génératives ou interactives qui s'appuyaient sur des plateformes propriétaires des années 1990, ou du début des années 2000, et qui n'existent plus car elles ne peuvent plus fonctionner sur les systèmes d'exploitation actuels. Alors il faut s'assurer d'avoir une bonne documentation vidéo, au cas où l'expérience d'art interactif ne fonctionnerait plus. C'est vraiment important.

C'est souvent le chaos, dans les mondes sociaux VR. C'est même parfois violent. Un jour où j'étais dans VRChat⁹, alors que je pensais être seule dans une zone privée, une personne est apparue devant moi et a commencé à courir autour de moi en me posant des questions. L'un des risques du Metaverse, c'est de franchir une étape supplémentaire en matière de cyberharcèlement. C'est une chose que les gens doivent prendre en compte quand ils ont accès à cette technologie.

Bien sûr ! J'ai vécu une expérience similaire dans VRChat. C'est vrai que les gens peuvent d'un coup vous encercler et vous parler d'une telle manière que cela semble menaçant. Dans les espaces VR sociaux, comme VRChat, il reste beaucoup à faire pour contenir les préjugés et l'intimidation. Plus la VR devient haptique, multisensorielle, plus le risque que les intimidations, le racisme ou la misogynie affectent réellement votre corps devient grand. Vous n'êtes pas désincarné-e, votre corps physique est connecté à votre corps virtuel. Cela peut être tout à fait effrayant. C'est pourquoi nous devons nous efforcer de créer des espaces sûrs pour notre incarnation virtuelle.

La question de l'échelle me paraît également importante. Un avatar peut être particulièrement grand, ou musclé, et même si vous savez que vous êtes dans la VR, vous apparaître menaçant.

Certaines personnes ne retournent jamais sur VRChat à cause de ce type d'expérience.

Il existe des alternatives à VRChat. La plateforme Mozilla Hubs est un peu différente, dans la mesure où ce n'est pas un monde ouvert, on y accède par un lien. L'année dernière, j'ai coorganisé, avec Clark Buckner, une exposition de 57 artistes, pendant deux mois, dans les hubs Mozilla, qui comprenait également des visioconférences *via* Zoom. Nous voulions rester connectés à travers le monde, alors que nous

⁶ Voir : « Resident : Leah Roh » sur *Algora digital Art*. URL : <https://agoradigital.art/artist-residency-pop-leah-roh>. ⁷ Voir le site *Régine Gilbert, Designer, Educator*. Author. URL : <https://reginegilbert.com>. ⁸ Voir : *Charlotte Kent*. URL : <https://ckent.art>. ⁹ VRChat est une plateforme de monde virtuel en ligne créée par Graham Gaylor et Jesse Joudrey. Elle est accessible en VR et sur le web. La plateforme permet aux utilisateurs d'interagir avec d'autres personnes grâce à des avatars et des mondes en 3D créés par les utilisateurs.

étions toutes et tous coincés dans nos maisons. Lors d'une session Zoom, des personnes sont arrivées et nous ont bombardés de commentaires négatifs dans le chat. Mozilla Hubs est moins exposée à ce problème car l'accès en est plus fermé : si les personnes n'ont pas les liens, elles ne peuvent pas entrer directement. Ce qui pose la question de la sécurité, en même temps que celle de l'accessibilité, dès lors que vous ne voulez pas faire quelque chose d'exclusif et que vous voulez que ce soit ouvert pour tout le monde.

Je pense que l'un des points négatifs de l'avatar est que les gens oublient parfois qu'il cache un être humain. Lorsque vous êtes un peu timide, il est plus facile de parler avec des gens dont vous ne voyez pas le visage, ou qui incarnent des personnages d'animation. Mais chez certains, ces avatars font tomber les usages sociaux. Autre point que je voudrais aborder : en raison du confinement, beaucoup de lieux d'art ont dû fermer et se sont essayés aux expositions en ligne. Que pensez-vous de ces nouvelles formes d'exposition ?

Comme je l'ai mentionné, j'ai co-commandité l'exposition *The Archive to Come* que rassemblait 57 artistes : certains étaient des photographes ou des vidéastes, d'autres étaient totalement immergés dans des espaces numériques. Tout au long de 2020 et 2021, j'ai également visité et participé à de nombreuses expositions basées sur la VR sociale. C'était vraiment excitant ! Bien évidemment, nous sommes tous confrontés à une pandémie mondiale, des gens mouraient. Je ne veux pas donner une tournure positive à cette situation que nous avons dû endurer collectivement dans le monde. À l'issue de cet isolement, les gens sont moins intimidés par ces types de communication, d'interaction et même d'arts virtuels. C'était passionnant d'introduire dans mon propre commissariat l'idée que l'art peut être expérimenté dans des mondes virtuels en 3D, que nous pouvons étendre les expériences au-delà des simples murs des galeries. Beaucoup d'institutions ne sont pas familières avec la réalité virtuelle, il reste beaucoup à faire pour éduquer les conservateur·rices ou les développeur·euses qui travaillent dans des institutions habituées à présenter l'art de manière plus traditionnelle. Il faut notamment leur faire comprendre qu'il ne suffit pas de copier la réalité physique et de la placer dans une réalité virtuelle pour que cela fonctionne, mais que l'étendue des possibilités offerte par la VR est beaucoup plus vaste. Par exemple, j'ai été la commissaire d'une exposition où vous entriez dans une grosse goutte d'eau en lieu et place d'un espace d'exposition traditionnel¹⁰. Le visiteur évoluait dans l'eau, ce qui induit un contexte différent pour l'expérience de l'art.

S'agissant des institutions et de leur rapport aux versions numériques de leurs expositions, j'ai l'impression qu'avec la pandémie, la plupart se sont contentées de mettre leurs murs à l'intérieur d'un espace virtuel.

Pour *Wwwunderkammer*, j'avais initialement construit une application de navigation qui fonctionnait sur un seul ordinateur et qui était vécue par l'utilisateur·rice comme une expérience unique dans un lieu spécifique. Avant la Covid, lorsqu'on montrait de la VR dans des galeries, les visiteurs et visiteuses se partageaient un casque. J'avais présenté une installation, le 15 mars 2020, à San Francisco¹¹, juste avant le confinement, et j'ai compris en quelques jours que l'exposition devait fermer. Cette expérience ne pouvait plus fonctionner avec les nouvelles normes établies. À l'origine, lorsque vous enleviez le casque VR, vous étiez exactement dans le même espace que la galerie : vous vous aperceviez que les œuvres d'art présentes sur les murs étaient les mêmes que celles dans l'espace virtuel – ce qui permet de constater que les réalités sont de plus en plus mélangées. Si les personnes ne sont pas habituées à la VR, elles peuvent s'acclimater dans un espace familier qui ressemble à quelque chose de proche, dont elles ont déjà une idée. Puis, au fur et à mesure de leurs voyages, prendre la mesure de l'univers étendu que constitue la réalité virtuelle. Je suis d'accord avec vous, les gens se sont un peu précipités pour faire ça, mais ça dépend aussi de votre public cible. Parfois, il est bon de passer par le design skeuomorphe¹². Depuis les premières interfaces Windows, on utilise des métaphores pour ancrer les gens dans l'expérience informatique et la relier à la réalité physique. On a des icônes de poubelles, des dossiers, des icônes de pages, pourtant, l'ordinateur ne fonctionne pas *vraiment* comme cela. Ces symboles sont utilisés pour aider les gens à établir des liens logiques lorsqu'ils commencent à utiliser l'ordinateur. Dans la vie réelle, une poubelle est l'endroit où je jette mes déchets. Donc, quand je vois une icône de poubelle sur mon écran, je sais quelle est sa fonction. Je pense que les gens sont un peu en train de marcher sur cette ligne en ce moment. Laissons le temps aux personnes qui doivent avancer plus lentement.

En France, au début d'internet, lorsqu'on achetait une box, elle était accompagnée d'une vidéo où une célébrité expliquait comment fonctionnait internet. C'était une célébrité appréciée des personnes âgées, à qui il s'agissait de donner un point d'accès aux ordinateurs et à internet.

C'est incroyable la manière dont ces technologies ont changé, se sont développées et à quel point il est plus facile pour de plus en plus de

10 ■ *The Archive to Come*, cur. Clark Buckner et Carla Gannis, galerie Telematic, San Francisco, 22 oct.-17 déc. 2020. 11 ■ Carla Gannis and C.A.R.L.A G.A.N., *WWWUNDERKAMMER*, galerie Telematic, San Francisco, 2020. 12 ■ Un design skeuomorphe est un design qui n'ajoute pas de fonctionnalité à l'expérience. Il représente seulement métaphoriquement ce qu'il peut faire.

personnes de les utiliser. Votre génération a toujours connu ces technologies, c'est comme une sorte de première langue pour vous. Pour les personnes plus âgées, comme moi, c'est différent. J'ai vécu à une époque où il n'y avait pas d'internet, je m'y suis mis dès que j'ai pu, à vingt ans passé. Le geste de balayage, avant 2007, n'existait pas ! Ces gestes ont été intégrés dans la culture par la technologie. Auparavant, ils n'existaient pas, ni ne se comprenaient intuitivement.

Dans le futur, l'évolution des technologies nous permettra probablement d'ajouter d'autres sens dans les mondes virtuels, en plus de la vision et de l'ouïe. Lequel aimeriez-vous ajouter à vos créations ?

Depuis que je suis enfant, je regarde beaucoup de science-fiction, notamment la série *Star Trek: The Next Generation*. Dans cette série, les auteurs ont introduit une technologie appelée le *holodeck*, une salle dans laquelle vous pouvez entrer comme dans une expérience virtuelle. Vous pouvez y sentir, toucher, entendre, voir, sentir et être complètement incarné-e dans une autre réalité au point qu'il est difficile de la distinguer de la « réalité réelle ». C'est quelque chose qui a beaucoup excité mon imagination quand j'étais enfant. En 1998, l'universitaire Janet H. Murray a écrit un livre intitulé *Hamlet on the Holodeck*¹³ dans lequel elle prédisait que l'art dans le futur s'intéresserait à l'*embodiment* et aux espaces virtuels.

Nous avons déjà de l'haptique en VR : par exemple, dans *Beat Saber*, lorsque vous touchez un cube, votre manette vibre en même temps, donnant l'impression de toucher véritablement quelque chose. Mais pouvez-vous imaginer ce que ce serait de sentir si quelque chose est lourd ou léger, ou de pouvoir toucher un autre avatar, et de sentir la peau de celui-ci ? C'est quelque chose qui me manque dans cette période de Covid-19 : j'avais l'habitude d'embrasser les gens sur les joues, de leur serrer la main ou de les prendre dans les bras. S'il y a quelque chose dont nous avons besoin, dans la réalité virtuelle, encore plus en période de pandémie, c'est d'interfaces pour pouvoir toucher et sentir. L'odorat est également intéressant car il évoque beaucoup de souvenirs. C'est difficile de choisir.

13 ■ Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge (MA), MIT Press, 1998.

JULIEN LOMET, RÉALITÉ VIRTUELLE ET INCORPORATION - ENTRETIEN RÉALISÉ EN VISIOCONFÉRENCE PAR CALYPSO LEGENDRE ET LISE SAGNES, LE 15 OCTOBRE 2021

Julien Lomet¹ est photographe et artiste chercheur en réalité virtuelle (VR). Il réinterprète des peintures académiques et romantiques, dans des œuvres

immersives et interactives, interrogeant leur relation avec les technologies immersives et le rôle du spectateur.

Quelles expériences vous ont fait découvrir la réalité virtuelle ?

J'ai eu deux expériences complètement étranges. La première était une application où on simulait le fait d'être un astronaute dans l'espace. Cette expérience était plutôt une démonstration technique et, pour moi, un test au sujet de la technologie. Mais ma première véritable expérience artistique de la VR, s'est déroulée lorsque j'étais en master « Art plastique » et que mon directeur de recherche m'a conseillé de me renseigner sur cette technologie car elle avait un lien avec ce que je faisais. Je suis allé voir l'œuvre de Judith Guez, *LAB'SURD*² exposée à Paris, au salon Virtuality. Je me suis dit : « Génial, on peut faire ça et ça ! » J'ai visité ce salon en compagnie de Jean-François Jégo, avec qui je travaille au sein du laboratoire INReV (Images numériques et réalité virtuelle), et j'ai parlé avec lui de toute la théorie de l'art numérique.

Travaillez-vous avec des collaborateurs extérieurs ou dans une équipe ? Comment vous organisez-vous ?

Cela dépend. En général, je travaille avec les mêmes personnes d'un projet à l'autre. Mon premier projet était une collaboration, l'année de mon master à Rennes. Deux étudiants informaticiens ont travaillé quatre à cinq mois sur mon projet de recherche. Eux étaient notés

dans leur discipline et moi, dans le mien. Le deuxième projet, *David & Goliath*, correspond aux recherches, menées avec des étudiants en informatique, préliminaires à ma thèse. Mon dernier travail est réalisé en collaboration avec le même laboratoire de recherche, IRISA et l'Inria à Rennes. Là-bas, il y a plusieurs plateaux dont un avec CAVE³. Nous cherchions à faire un pont entre deux CAVE, et il a été demandé à des étudiants en art de Rennes d'y participer. Et ils m'ont demandé d'en faire aussi partie. Contrairement aux informaticiens, les étudiants en art étaient porteurs d'une demande artistique soumise à d'importantes contraintes, et sans budget. C'est pourquoi j'ai décidé de l'inscrire dans mon projet de recherche doctorale.

Par la suite, j'ai mené mon projet *Paradigme optique* ¹¹ entièrement seul. Ayant toujours travaillé en collaboration, j'avais l'impression de ne pas totalement maîtriser les outils techniques de la VR : c'est pourquoi je me suis lancé dans l'approfondissement de mes connaissances d'Unity⁴.

1 ■ *JulienLomet.com*. 2 ■ Judith Guez, Guillaume Bertinet et Kevin Wagrez, *Lab'Surd V3*, installation interactive présentée lors du salon Virtuality 2016. Voir *Lab'Surd V3*, « Installation Art, réalité virtuelle / Mixte », URL : <https://judartvrwordpress.com/portfolio/absurd-v3>. 3 ■ CAVE (Cave Automatic Virtual Environment) est un système d'écrans au sol et au mur avec un système de capture de mouvement. 4 ■ Unity, moteur de jeu multiplateforme développé par Unity Technologies.

Avec le confinement, les expositions virtuelles ont été mises en avant. Certaines fonctionnaient plutôt bien mais d'autres étaient un peu ratées et moins intéressantes. Que faut-il apporter de plus, par rapport à une galerie physique ?

C'est le problème de la VR. Elle est encore trop utilisée comme une simple vidéo 360 degrés, et l'on s'ennuie souvent. Beaucoup utilisent la VR car l'immersion y est facile... Alors qu'en fait, ce qui est intéressant, c'est de jouer avec les limites de la technologie et du spectateur : c'est à mon sens la principale nouveauté dans l'application de la VR à des contenus artistiques. L'artiste va penser à tous les codes vidéo de base pour représenter son œuvre, la scénographie, la déambulation, la lumière. Virtualiser des galeries pour les rejoindre en *white cube* ne m'intéresse pas : dans ce cas, autant prendre des photos !

Pour une galerie qui présentait des illustrations⁵, j'ai décidé de changer leur environnement. J'ai aussi changé leur format, elles sont beaucoup plus grandes, on voit mieux la qualité et les détails. Le virtuel offre de nombreuses possibilités, on peut tout faire de A à Z. La seule limite, c'est l'aisance du public à l'utiliser. Je pense par exemple à mes parents, ils ne sont pas à l'aise avec le déplacement à l'aide d'un clavier et d'une souris, car ils n'ont pas les codes des jeux vidéo. Avec le Covid, Laval Virtual⁶ a été le premier événement mondial à s'être virtualisé complètement. Pendant deux semaines, Judith Guez et moi nous sommes posé la question du méta-environnement : Qu'est-ce que virtualiser du contenu réel ? Quel environnement créer ? En 2020, nous voulions virtualiser *RectoVRso* ; nous avions, à ce moment-là, arrêté toute la sélection artistes ainsi que la scénographie. L'événement était prêt à être lancé. C'était frustrant de tout annuler, alors on a modélisé la chapelle où l'exposition devait avoir lieu ainsi que le contenu artistique. On a créé la forme des œuvres, en commençant par demander aux artistes s'ils avaient du contenu 3D. On a tout modélisé à partir du contenu dont on disposait, c'est-à-dire des photos, des vidéos, les cartels.

La question suivante a été : comment montrer cet environnement aux gens ? On a intégré cet espace à Unity, afin de le mettre en ligne en partageant le lien du site le jour du vernissage. Pour nous, il s'agissait donc de deux interprétations distinctes de *RectoVRso*. Avant 2020, le musée virtuel faisait un peu peur, mais maintenant, c'est devenu tellement large et ouvert à tous que faire un simple *white cube* n'a plus aucun intérêt. Aujourd'hui, on virtualise des musées pour les ouvrir à tout le monde, y compris à celles et ceux qui ne peuvent pas y accéder physiquement, à cause de handicaps par exemple.

Cela permet aussi d'avoir un aperçu des musées d'autres pays sans faire le voyage. C'est différent, mais on peut s'y immerger ne serait-ce qu'en partie.

Oui, ça change beaucoup de choses. Pour *RectoVRso*, deux médiateurs étaient présents dans le monde virtuel. La médiation virtuelle est différente de la médiation classique, c'est un nouveau métier qui est encore à l'état d'expérimentation : il faut voir ce qu'il est possible de faire, comment aborder le visiteur, lui expliquer le fonctionnement de l'exposition, des œuvres, de l'immersion et de l'interactivité elle-même.

J'ai l'impression qu'avec la réalité virtuelle, les artistes se confrontent à un art total. Ils doivent penser à l'architecture, à l'espace, au son. Pour réaliser leurs œuvres, ils doivent, plus que jamais, porter plusieurs casquettes ou s'entourer de toute une équipe.

Effectivement, on est dans le renouveau de l'art total pensé par Richard Wagner ; l'artiste se doit de toucher à tout. Mais c'est surtout du point de vue du spectateur que les choses sont bouleversées. Pour moi, le sens de l'art total réside dans l'idée d'une rencontre de tous les arts au sein d'une œuvre. Cette dernière embrasse la musique avec le son d'ambiance de l'expérience, l'art plastique (concept artistique, textures), la danse (mouvement, déambulation parmi les objets 3D), le théâtre (la scénographie) et la performance. L'expérience globale utilise et sollicite tous les sens. Même l'odorat et le goût sont convoqués indirectement par la vision : quand on voit une cigarette et un cendrier, on a envie de fumer et on pense à la sensation de la fumée, le corps émet des signaux corporels comme la création de salive, de sueur ou la stimulation de l'odorat.

La VR est un divertissement qui fait appel aux sens, comme le confirme le développement des technologies haptiques.

Concernant l'haptique ou le semi-haptique, on peut évoquer le Ultra Leap, un dispositif qui se présente sous la forme d'une plaque qui va dégager des ultrasons très sensibles en hauteur. Il suffit de passer sa main au-dessus d'une plaque pour que celle-ci la détecte et que l'on « ressente » des formes. On ne touche pas réellement quelque chose, mais le cerveau reconstitue une sensation de vibrations via les ultrasons.

Dans la VR, on part de son corps réel pour s'incarner dans un avatar virtuel. La première réaction que l'on a souvent, quand on pénètre dans un

5 ■ *Paradigme optique*, de Julien Lomet, 2021. 6 ■ *Laval Virtual* est un salon international sur la VR/AR et les technologies immersives, situé à Laval (France). *RectoVRso* est un festival international d'art et de réalité virtuelle, qui se tient également à Laval (France), et créé par Judith Guez en 2018.

monde virtuel, c'est de regarder ses mains. Cette question de l'incarnation vous intéresse-t-elle ?

La question de l'*embodiment* m'intéresse, mais c'est déjà très compliqué, sur le plan technique, d'avoir un corps virtuel qui bouge en accord avec nos mouvements. Pour les mains, c'est facile car on les positionne au niveau des manettes. Pour le reste du corps, à moins d'avoir un capteur de mouvement très précis, c'est plus difficile. Je ne suis pas favorable à la représentation réaliste d'un corps : il faut profiter de l'occasion pour créer quelque chose de plus poétique, en lien avec l'environnement virtuel.

Tout dépend des réactions des spectateur·rices. On peut synthétiser un corps avec une tête, deux yeux ou encore des particules qui se déplacent dans tous les sens. Dans ce cas, chacun·e comprend qu'il incarne d'autres humains, même si la forme qui lui est attribuée est assez peu anthropomorphe. Nous avons par exemple demandé à des danseur·euses professionnel·les de venir sur le plateau afin de les enregistrer. On leur a appris une chorégraphie pour en faire des « danseur·euses virtuel·les ». On en a fait un ballet¹² qui entoure les spectateur·rices, sans être le moins du monde composé d'humanoïdes ! On a totalement explosé les particules pour en faire des nuages. Les spectateurs comprennent que ce sont des humains, même si les danseurs virtuels ne sont pas physiquement avec eux. Ce qui me dérange, dans les représentations réalistes de corps humain, c'est qu'il manque l'erreur naturelle et les micromouvements qui signent l'incarnation. Si on fait quelque chose de trop parfait, il devient irréel.

La première œuvre de Margherita Bergamo (*Eve, Dance Is an Unplaceable Place*, 2018) est une vidéo 360 degrés où notre corps est l'un des danseurs invités à performer. Autour de nous, des danseurs qui exécutent réellement la chorégraphie que l'on voit dans le casque et parfois, on est touché par l'un d'eux, à la fois virtuellement et physiquement. Ici, la présence entre le réel et le virtuel est très paradoxale. Ça crée quelque chose d'extraordinaire. Avec cette pièce de Bergamo, l'*embodiment* est immersif car quand on fait un mouvement, le corps virtuel le fait aussi.

D'autres personnes travaillent autour de ces questions. Mon directeur de thèse, Cédric Plessiet, s'intéresse à la représentation de l'avatar dans le domaine de la peinture¹³. Geoffrey Gorisse travaille quant à lui la manière dont un *embodiment* réaliste modifie notre immersion et nos interactions. Il a développé plusieurs systèmes de représentation du corps allant du moins réaliste à quelque chose de plus en plus réaliste, en utilisant la photogrammétrie, en scannant en 3D des personnes. Je crois me souvenir que la meilleure configuration se situait dans l'entre-deux, car c'est perturbant de se voir reproduit virtuellement.

Souhaitez-vous ajouter quelque chose ?

On aura beau vouloir apporter un meilleur *embodiment*, si le reste de l'immersion n'est pas satisfaisant, il n'y aura jamais d'immersion totale. Immersion, interaction, présence, c'est le trio gagnant de la VR ! En ce moment, je suis en train de développer une réflexion sur le lâcher-prise. Le lâcher-prise permet une meilleure immersion ainsi qu'une meilleure interaction. Et l'inverse est aussi vrai, une meilleure interactivité permet une meilleure immersion, il n'y a pas d'ordre de priorité. On peut réussir à immerger une personne dans un corps totalement abstrait si la personne accepte de lâcher prise et oublie le monde réel. La question est là : Comment faire oublier le monde réel ?

Quand j'ai expérimenté le projet de Margherita Bergamo, j'ai eu une sorte de crise d'angoisse. Je savais qu'il fallait que je danse car j'avais vu d'autres gens le faire avant moi, mais au moment de le faire, je savais que tout le monde allait me regarder. En plus, beaucoup de personnes que je connaissais étaient présentes, or, je ne suis pas du tout à l'aise avec mon corps. C'était donc très stressant et j'ai eu un moment de perte de présence totale entre le monde réel et le monde virtuel car je ne voulais pas danser devant un public. Si j'invite le public à partager ce type d'expérience, je ne veux pas que les gens ressentent ce que, moi, j'ai ressenti. Je veux qu'ils et elles se sentent bien. Il faut penser à la manière dont on immerge les spectateur·rices avant qu'ils et elles mettent le casque. Le public peut se sentir totalement bloqué. Souvent, lorsque je présente mes pièces, j'entends : « Je me sens ridicule ». Ça m'intéresse, de casser cette peur-là.

De même, lorsqu'il y a beaucoup de monde, les gens ont envie de profiter de l'expérience, mais si d'autres personnes attendent derrière eux, ils et elles resteront moins longtemps, par politesse. C'est comme si, au cinéma, tu ne restais pas jusqu'à la fin du film parce que ta voiture va gêner sur le parking... Non, profite de l'expérience ! Il y a des solutions à cela, par exemple en permettant de réserver des plages horaires pour faire l'expérience dans un espace fermé aux yeux d'autres personnes.

Enfin, certaines personnes éprouvent des blocages à l'encontre de l'expérience VR : cela arrive, ce n'est pas grave. Ma mère n'a jamais pu expérimenter mon travail car elle a peur de la technologie. Elle a peur quand elle met un casque VR. Elle en a envie, mais elle ne peut pas, physiquement, elle ne peut pas. J'ai vécu une expérience identique avec une amie qui appréhendait mais qui a quand même essayé : elle s'est immédiatement mise à pleurer. Il faut garder en tête le confort de l'expérience pour permettre au public d'atteindre ce lâcher-prise, mais ce n'est pas facile.

LE GRILLE-PAIN DE THOMAS TWAITES

■ MAXENCE ALCALDE

CONTEXTE ■ Pourquoi produire des objets plutôt que rien ? Cette question paraît pour le moins saugrenue, dans un paradigme civilisationnel qualifié par Christopher Ryan de « Narratif du progrès perpétuel » (NPP). Selon Ryan, le narratif du progrès perpétuel prend racine dans la célèbre citation de Hobbes concernant la vie humaine avant l'avènement de l'État, conçue comme « solitaire, pauvre, méchante, brutale et courte¹ ». Toutefois, Une fois affranchi de la *doxa* hobbesienne, il apparaît possible de rester critique face au progrès, sans tomber dans la déploration ou la nostalgie (« C'était mieux avant »). Non mesurable, le progrès va de pair avec la croyance selon laquelle l'humanité, émancipée d'une nature jugée hostile grâce à la civilisation, vit ses meilleurs moments. Ainsi, suivant cette *doxa*, il serait désormais impossible à un homme projeté dans la nature de survivre, car il y serait devenu inadapté. Grand récit par excellence de la modernité, le narratif du progrès perpétuel a vu émerger depuis quelque temps un récit antagonique, celui-ci prémoderne ou, plus précisément, préhistorique : celui du chasseur-cueilleur (ou chasseur-collecteur) et du fourrageur, plus volontiers associés à l'humanité paléolithique. Longtemps jugé arriéré, ce mode de vie a bénéficié d'un regain d'intérêt dans les sciences humaines face à l'aspect entropique et suicidaire désormais incontestable du mode de vie moderne. La figure du chasseur-cueilleur, auparavant objet d'une défiance anthropologique – voire de moqueries (qualifié tour à tour de « mythe du bon sauvage » ou de « rêverie romantique ») –, s'est invitée dans le débat public depuis une vingtaine d'années, à l'occasion d'une prise de conscience générale de la destruction, par la civilisation industrielle, des écosystèmes et donc de nos conditions d'existence². Un symptôme de ce regain d'intérêt pour la figure ancestrale du chasseur-cueilleur peut être trouvé dans le succès de la librairie de l'essai *Sapiens* de Yuval Harari³. Dans cet essai largement inspiré de recherches comme celles de l'anthropologue de l'anarchie James C. Scott⁴ et du père de la collapsologie Jared Diamond⁵, l'enjeu est de discerner le moment où l'humanité s'est engagée dans des choix funestes. Pour Diamond, l'effondrement des sociétés est toujours le fruit de décisions que l'on pourrait,

avec le recul, juger comme non rationnelles. Plus précisément, ces effondrements procéderaient toujours d'un énoncé de départ faux, suivi de mesures rationnelles prises à partir de l'analyse étonnée d'un contexte conduisant à l'effondrement. L'exemple le plus parlant pris par Diamond est celui du peuple de l'île de Pâques qui, face à une chute des récoltes, aurait décidé de consacrer une quantité croissante de temps, d'énergie et de ressources à la vénération de ses dieux, cette décision ayant pour effet la destruction irréversible de ressources, la modification de l'écosystème local de l'île et jusqu'à la disparition de ce peuple sur un espace devenu invivable pour l'être humain⁶. Diamond opère ainsi – fût-ce au prix de quelques raccourcis – une critique du narratif du progrès perpétuel : si une série de mauvaises décisions a pu conduire à l'effondrement de civilisations relativement isolées (des civilisations de l'île de Pâques aux civilisations précolombiennes plus complexes), de mauvaises décisions prises dans un monde globalisé et fini auront des conséquences sur l'ensemble du vivant de ce monde fini.

De son côté, Scott s'intéresse aux conséquences de ce qui fait civilisation, c'est-à-dire l'organisation des humains en États. Pour lui, l'apparition d'États, même rudimentaires, nécessite la mise en place de stratégies de contrôle qui passent par la mise en place d'une armée (dont le but affiché

1 ■ Christopher Ryan, *Civilisés à en mourir. Le prix du progrès* (2019), trad. N. Casaux, Herblay, Éditions libre, 2022, p. 26. 2 ■ Si ce mode de vie est régulièrement associé à la modernité, il a récemment été qualifié d'anthropocène, de capitalocène, de carbonocène, etc. Toutes ces dénominations renvoient en réalité à des attitudes humaines dont la caractéristique est de laisser des traces indélébiles sur leur environnement, notamment en procédant à un épuisement des ressources naturelles. 3 ■ Yuval Noah Harari, *Sapiens. Une brève histoire de l'humanité* (2012), trad. P.-E. Dauzat, Paris, Albin Michel, 2015. 4 ■ James C. Scott, *Homo domesticus. Une histoire profonde des premiers États* (2017), trad. M. Saint-Upéry, Paris, La Découverte, 2019. 5 ■ Jared Diamond, *Effondrement. Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie* (2005), trad. A. Botz, J.-L. Fidel, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2006. 6 ■ La thèse de Jared Diamond est régulièrement remise en cause concernant la disparition des occupants de l'île de Pâques. Ce qui est régulièrement mis en cause dans la description de Diamond, c'est qu'il ne prend en compte que l'action humaine alors que d'autres facteurs semblent également expliquer cette extinction. Il s'agit donc d'une critique sur les rapports d'échelles, mais l'impact des décisions humaines face à un contexte en mutation n'en demeure pas moins central dans les effets produits.

est généralement de se protéger contre des voisins jugés hostiles, mais dont la fonction effective reste, le plus souvent, celle d'une coercition de la population locale) et de l'impôt (denrée nécessaire pour entretenir un État⁷). Pour Scott, la collecte de l'impôt est impossible dans une société de chasseurs-collecteurs où la production de chacun des membres est difficilement mesurable (absence de récolte à date fixe, absence de stock important et absence de capitalisation des ressources, etc.) et où leur mobilité interdit un contrôle régulier. Ainsi, à la question « Quand cela a-t-il merdé ? » Scott répond : « Au moment de l'invention de l'État ». Ici encore, l'analyse entre en conflit avec le narratif du progrès perpétuel de la *doxa* hobbesienne qui voit dans l'État la garantie d'une vie bonne, du progrès et de la préservation de l'humain (contre la nature).

Les recherches sur les chasseurs-collecteurs comme celles de Scott trouvent un écho chez des artistes actuels qui tentent de penser et d'expérimenter la possibilité d'une démarche de chasseur-cueilleur adaptée au contexte contemporain. Par exemple, le travail de Laurent Tixador, dont une partie consiste à se rendre dans un lieu et à travailler avec des ressources prélevées dans un petit périmètre autour de ce lieu, questionne notre interdépendance avec des infrastructures de production et de distribution industrielles⁸. D'autres démarches artistiques choisissent de prendre le problème par le petit bout de la lorgnette : tel est le cas de Thomas Twaites, qui a entrepris de reproduire un grille-pain du commerce avec ses propres moyens. La démarche de Tixador comme celle de Twaites montrent à quel point nos réseaux d'interdépendances sont prégnants et intériorisés – à quel point nous sommes psychologiquement dépendants de notre modèle civilisationnel entropique – reste à savoir s'il est possible, ou non, de s'en émanciper.

RE-FABRIQUER UN OBJET TECHNIQUE DU COMMERCE ■ Thomas

Twaites est en deuxième année de design au Royal College of Art de Londres lorsqu'il lance *Toaster Project*⁹. L'idée de ce projet lui vient alors qu'il se rend chez Argos, un supermarché qui propose des grille-pain à 3,94 livres¹⁰. Il se demande s'il lui serait possible de construire un grille-pain identique à celui proposé par Argos, et, surtout, ce que cela impliquerait, en termes de temps et d'argent, s'il décidait de le fabriquer à « partir de rien », c'est-à-dire en prenant en charge l'extraction de l'ensemble des matériaux qui composent l'objet, mais aussi la transformation de ces matériaux et leur assemblage. Twaites insiste sur le fait qu'il est primordial que son expérience se déroule à l'échelle domestique, autrement dit : celle du bricoleur qui n'utilise que des outils à sa portée et avec un budget supportable pour un étudiant. Il lui faut donc définir ce qu'est l'essence du grille-pain, ce qui lui permet de déterminer le niveau de détail nécessaire pour que ce dernier puisse fonctionner.

La méthode de Twaites s'inspire du *retroengineering* tel que pratiqué par les services de renseignement et d'espionnage industriel : démonter l'objet, analyser ses composants, en comprendre le fonctionnement et le reproduire. Mais l'obstacle principal, comparativement aux experts du *retroengineering*, est que Twaites ne dispose d'aucune compétence technique ni d'expertise à ce sujet. Il va donc devoir contacter des experts en minerais afin de pouvoir mener à bien son projet. Dès lors, il prend conscience que la reconstitution d'un grille-pain du commerce n'est pas seulement une aventure technique, mais également une aventure relationnelle durant laquelle il va lui falloir rencontrer des individus ayant une expertise qu'il ne possède pas.

Twaites commence par démonter le toaster pour identifier l'ensemble des éléments qui le composent. Dans son idée, un grille-pain est un ustensile rudimentaire et peu coûteux. Toutefois, cette première étape va révéler qu'il se compose principalement de cinq matériaux (acier, mica, cuivre, plastique, nickel) qui composent 157 parties, chacune constituée de 404 sous-parties (par exemple, une résistance électrique est elle-même composée de 8 sous-parties). À cette étape, se posent un certain nombre de questions relatives à la précision de la reconstitution de l'objet – *quid*, par exemple, des différentes couleurs des fils électriques, ou du degré de pureté de certains matériaux ? Twaites décide de fixer à 38 le nombre de matériaux de son toaster, dont 70 métaux, 80 éléments en plastiques variés, 2 minéraux (mica et talc) et un élément de nature inconnue (un ruban de papier humide dans le condensateur), ce qui est bien loin de la simplicité qu'il avait envisagée *a priori*... Une analyse chimique lui aurait permis davantage de précision, mais cela implique des compétences techniques et du matériel qu'il n'a pas. Il relate ses recherches sur un groupe Facebook intitulé « Fans of the mad bearded Englishman wandering around India trying to make a toaster », que reprendra un ouvrage relatant sa démarche¹¹.

Le premier obstacle que rencontre Thomas Twaites est sa méconnaissance de l'extraction des matériaux, hormis quelques vagues notions acquises au lycée. Il s'aide de la traduction d'un ancien traité sur l'extraction

7 ■ Chez Scott, la critique de l'impôt n'est pas d'ordre libertarienne, mais découle de la critique de l'État. Ainsi, si on suppose que les sociétés de chasseurs-cueilleurs induisent une solidarité, l'État accapare cette solidarité (dans le meilleur des cas) en s'en attribuant le monopole et en procédant – à des degrés divers – à une « répartition des richesses » (de ce point de vue, il n'existe pas d'exemple d'État réellement solidaire, dans le sens où cette forme de communauté produit des hiérarchies fortes et héréditaires, avec des intérêts de classe qui interdisent concrètement une répartition égalitaire des ressources). Ainsi, ce n'est pas l'impôt en soit que critique Scott, mais les conséquences de la nécessité du prélèvement de l'impôt sur l'organisation des communautés humaines. 8 ■ Sur ce point, voir notre entretien avec Laurent Tixador paru dans *Radial 3* (Maxence Alcalde, « Laurent Tixador. Usine à visée non apocalyptique », *Radial 03*, « La frugalité », Le Havre-Rouen, Éditions ESADHaR, 2020, p. 9-12). 9 ■ Je remercie Blandine Degerier, qui a attiré mon attention sur le travail de Thomas Twaites. 10 ■ Soit 4,47 euros en 2011. 11 ■ Thomas Twaites, *The Toaster Project. Or a Heroic Attempt to Build a Simple Electric Appliance from Scratch*, New York, Princeton Architectural Press, 2011.

minière du XVI^e siècle (Georgii Agrivola, *De re metallica*, 1556) –, mais, prend conscience de ses lacunes en la matière. Il décide donc de contacter Jan Cilliers, professeur de Mineral Processing à la Royal School of Mines de l'Imperial College of Science and Technology de Londres. Il expose sa démarche à Jan Cilliers qui essaye de lui apporter des réponses sur la faisabilité de son projet : s'il est possible d'extraire du cuivre, de l'acier ou du mica de manière rudimentaire, le plastique risque de poser davantage de problèmes dans la mesure où il s'obtient suivant des séries de réactions chimico-physiques nécessitant un équipement de précision. Cilliers demande à Twaites les raisons pour lesquelles il veut absolument produire une coque en plastique pour son toaster : après tout, les premiers grille-pain, dépourvus de coque, étaient posés sur un socle en céramique, matériau beaucoup plus simple à produire. Mais Twaites tient absolument à reproduire le grille-pain de chez Argos. Les réticences de Cilliers quant à la production domestique de plastique vont par la suite se révéler fondées.

L'entretien avec le Pr Cilliers incite Twaites à préciser son projet. Il décide d'énoncer trois règles pour la fabrication de son grille-pain¹² : 1. Le toaster doit être identique (avec les mêmes caractéristiques) à celui acheté chez Argos ; 2. Réaliser toutes les parties du toaster en partant de rien (c'est-à-dire des matériaux bruts) ; 3. Fabriquer le toaster à une échelle domestique. Cela implique de s'entourer de compétences de proximité (Angleterre) avec un budget réduit, n'utiliser que des moyens de transport basiques (avions exclu) et pas de technologie récente (imprimante 3D, robots, etc.). Nous verrons qu'il finira par ne pas suivre ces règles à la lettre.

La piste de l'ancien toaster évoquée par Cilliers incite Twaites à s'intéresser à l'histoire du grille-pain. AEG crée le premier toaster électrique en 1909 (modèle D-12). Le D-12 est alors composé d'un socle en céramique surmonté de deux porte-toasts latéraux métalliques au milieu desquels s'élèvent quatre résistances. Même s'il semble bien plus simple à produire, Twaites campe sur son idée du grille-pain acheté au supermarché. Mais sa recherche sur le toaster lui fait prendre conscience que cet objet anodin du quotidien participe d'un système plus complexe. En effet, il apprend que la première usine électrique est créée à New York en 1882 et que, vingt ans plus tard, alors que les foyers commencent à être raccordés au réseau électrique, se pose un problème : la centrale doit produire de l'électricité en continu alors que la demande est fluctuante au cours de la journée et qu'on ne sait pas encore stocker l'électricité. Il faut donc trouver un moyen de dépenser de l'énergie de manière continue, et si possible l'utiliser à des fins productives. Cette caractéristique de l'électricité conduit les entreprises du secteur à chercher des applications à cette nouvelle énergie et à électrifier des outils qui jusqu'alors utilisaient d'autres sources d'énergie. Ainsi, le toaster ou la bouilloire électrique (inventée la même année par AEG) vont être le moyen de faire pénétrer l'électricité dans le quotidien des gens et

résoudre en partie les problématiques de stockage de l'énergie. De cette manière, la cuisine domestique devient le lieu du foyer contemporain au sein duquel la modernité technologique prend la forme d'une multiplication d'ustensiles électriques.

Twaites entreprend plusieurs voyages afin d'obtenir du cuivre, de l'acier et du mica. Par chance, ces minerais se trouvent en Angleterre et en Écosse, ce qui lui permet de limiter ses déplacements. Il se heurte toutefois à la réalité de l'extraction minière qui nécessite généralement d'extraire plusieurs tonnes de roche pour pouvoir récolter quelques kilos de minerai¹³. Se procurer du nickel est plus problématique, étant donné que les mines les plus proches se trouvent au nord de la Finlande ou en Sibérie, et qu'il s'est interdit d'utiliser d'autres moyens de transport que terrestres. Il décide alors de faire une première entorse à ses règles en optant pour le recyclage de nickel contenu dans des pièces de monnaie canadiennes.

Le second obstacle majeur va être la production de plastique. Twaites commence par contacter BP pour savoir s'il pourrait se rendre sur une plateforme offshore afin d'y récolter de la matière première. Il essuie un refus, motivé par les mesures de sécurité propres à ce type d'installation. Il se tourne alors vers la fabrication de bio-plastique à base d'amidon de pomme de terre, de vinaigre et de glycérine, mais le résultat se révèle décevant. Il va donc décider une fois de plus de contourner ses règles en recyclant du plastique récupéré. Une fois les matériaux bruts collectés, il lui faut les transformer, et là encore, il va devoir utiliser des sources d'énergie et des matériaux extérieurs, notamment pour la fabrication d'une fonderie puissante.

THOMAS TWAITES VS BOUVARD ET PÉCUCHE : L'IDIOTIE COMME MOMENT TRAGIQUE ■ D'un point de vue purement pratique, le toaster fabriqué par Twaites se révèle être un échec : il fonctionne mal, durant un temps bref. Twaites a consacré 9 mois et dépensé 1 187,54 livres¹⁴ pour reproduire un grille-pain acheté 3,94 livres chez Argos. Mais cette recherche prend quasiment des allures de conte initiatique. Cette impression est d'autant plus forte que lui-même adopte la posture du candide qui découvre que les denrées des rayons de supermarchés n'y apparaissent pas comme par magie et qu'elles nécessitent la mobilisation de toute une chaîne de production dont le consommateur n'a généralement pas conscience. Son récit est celui d'un voyage à travers l'Angleterre des mines abandonnées, transformées en attractions touristiques, ponctué de rencontres – anciens mineurs, scientifiques censés l'aider à élargir ses connaissances,

12 ■ *Ibid.*, p. 38. 13 ■ Cette problématique est d'ailleurs au cœur de nos besoins en minerais qui induisent des forages de plus en plus profonds et des entrants de plus en plus polluants afin de séparer le minerai recherché du reste des terres forées (cf. Guillaume Pitron, *La Guerre des métaux rares. La face cachée de la transition écologique et numérique*, Paris, Les liens qui libèrent, « Poche », 2019 ; et l'entretien d'Aurore Stéphan pour *Thinkerview* <www.thinkerview.com/aurora-stephany-leffondrement-le-point-critique>). 14 ■ Soit 1 647,65 euros en 2011.

Toaster Project lui permettant d'expérimenter des technologies allant du Paléolithique jusqu'à nos jours.

Que nous montre *Toaster Project*, au juste ? Premièrement, qu'un certain nombre de gestes qui nous semblent simples dans nos usages contemporains mobilisent en réalité des opérations complexes convoquant une technologie non domesticable par un individu isolé. Derrière ses airs de lapalissade, cette « découverte » met en évidence le fait que la plupart d'entre nous n'a pas conscience de la chaîne technologique convoquée par le fait de – par exemple – faire griller une tartine. Si on décidait de faire griller cette tartine sans avoir recours à cette chaîne technologique complexe, il faudrait renoncer au grille-pain électrique (après tout, il est possible de faire griller du pain au feu de bois), maîtriser la chaîne technologique du pain grillé ou renoncer à griller son pain (ce qui n'est, somme toute, pas une nécessité vitale). L'expérience de Twaites renvoie aux intuitions d'Ivan Illich qui considère que pour qu'un objet soit convivial, il faut que l'individu soit à même d'en comprendre le fonctionnement et donc de l'adapter à ses besoins concrets¹⁵. Ici, Twaites parvient à en comprendre le fonctionnement, sans réussir à le reproduire de manière adéquate. On pourrait ajouter que, par son obsession de reproduire à l'identique le toaster de chez Argos, l'artiste pratique une forme d'idiotie. Agir en bricoleur, c'est-à-dire décider d'adapter le grille-pain *aux moyens du bord*, lui aurait permis de réaliser cet objet de manière plus efficace. Mais même s'il y était parvenu, reste la question de la source d'énergie – l'électricité –, dénuée qu'il est impossible de produire de manière autonome¹⁶. L'idiotie de Twaites consiste à se fixer sur une forme précise sans envisager les solutions alternatives, les ruses techniques qui se cristallisent dans le « braconnage des savoirs » décrit par Michel de Certeau et qu'on retrouve dans la posture du bricoleur.

Cette idiotie rappelle à bien des égards celle de Bouvard et Pécuchet décrite par Flaubert¹⁷. Dans son roman inachevé, Flaubert décrit deux compères cherchant des explications simples à un monde complexe. Toutefois, si les expériences grotesques de Bouvard et Pécuchet mènent bien souvent à des catastrophes et que leurs explications sont souvent risibles, il n'en demeure pas moins qu'en y regardant de plus près, leur attitude relève d'une envie de comprendre – le principal obstacle étant une confiance inébranlable en leur propre génie, doublée d'une ignorance quasi totale dans tous les champs dans lesquels ils s'engagent, et d'une foi dans les ouvrages de vulgarisation technique¹⁸. Le ressort comique convoqué par Flaubert point par moments dans la quête candide de Twaites. Mais au-delà de cet effet stylistique, c'est le tragique qui émerge : celui d'êtres humains désaisis d'un environnement qu'ils habitent sans réellement le comprendre. Les dissonances cognitives produites par cet état engendrent une forme d'angoisse existentielle qui – une fois engagée – ne cesse de repousser sa résolution. Dans son essai *Civilisé à en mourir*, Christopher Ryan écrit

que la différence entre l'homme civilisé et le chasseur-cueilleur est que ce dernier vit entouré de dangers, mais que ceux-ci lui sont familiers¹⁹. Ainsi, ce qui pourrait caractériser l'être humain administré est qu'il est lui aussi entouré de dangers, mais que ces dangers sont vécus sous la forme de crises, impossibles à maîtriser et difficilement appréhendables autrement que comme idiotie. Dès lors, on comprend que la critique de la technique et du narratif du progrès perpétuel devienne une option intellectuelle plus que nécessaire et que l'idiotie puisse servir à juguler l'angoisse existentielle générée par la complexité entropique de l'ère thermo-industrielle.

15 ■ Ivan Illich, *La Convivialité* (1973), Paris, Seuil, « Points Essais », 2014. 16 ■ Il est évidemment possible de produire de l'électricité de manière domestique, mais cela nécessite la fabrication d'une éolienne ou de panneaux solaires et d'un moyen de transformation, de stockage et d'acheminement jusqu'à l'objet. Ce n'est donc pas parce qu'on a installé une éolienne dans un jardin qu'on est autonome en électricité et que cette électricité devienne conviviale (ni d'ailleurs qu'elle devienne « propre ») ! 17 ■ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1880), Paris, Gallimard, « Livre de Poche », 1959. Ajoutons, comme le précise Raymond Queneau dans sa préface de 1959, que Flaubert avait envisagé de sous-titrer son roman « du défaut de méthode dans les sciences » (p. 9), sous-titre dont on trouve un certain écho dans la collapsologie de Jared Diamond ou dans les recherches autour de la notion de *technocritique*. 18 ■ On pourrait d'ailleurs établir un parallèle entre les ouvrages de vulgarisation technique de la deuxième partie du XIX^e siècle et les livres de développement personnel actuels, les deux promettant au lecteur d'acquiescer des compétences facilement utilisables dans la vie de tous les jours. 19 ■ Christopher Ryan, *Civilisés à en mourir*, p. 38.

ABSTRACTS

MAXENCE ALCALDE ■ «LE GRILLE-PAIN DE THOMAS TWAITES»

Pourquoi produire des objets plutôt que rien ? Cette question paraît pour le moins saugrenue, dans un paradigme civilisationnel qualifié par Christopher Ryan de « narratif du progrès perpétuel ». À travers Toaster Project, l'artiste britannique Thomas Twaites tente de reproduire un grille-pain du commerce en partant de rien. S'ensuit une recherche de matériaux et de savoir-faire afin de mener à bien ce projet. Aboutissant à un échec, le *Toaster Project* pose cependant en filigrane nombre de questions plus globales quant à nos choix de civilisation technicienne.

VINCENT BONNET ■ «DE LA CONDITION MONOCHROMATIQUE EN PHOTOGRAPHIE»

Cet article prolonge, dans une forme augmentée et condensée, une thèse en arts plastiques et sciences de l'art intitulée *La Photographie contre le monochrome*. Cette réflexion critique et historique repose sur l'analyse d'un corpus exemplaire de monochromes photographiques réalisés au moyen de la technologie argentique, entre 1929 et 1993, par Man Ray, Yves Klein, Bernard Venet, James Welling, Jean-Luc Moulène et Hiroshi Sugimoto. L'enjeu est d'appréhender les spécificités de ces pratiques *monochrome-photographiques* pour en savoir un peu plus sur la photographie et sur la monochromie, ainsi que sur leurs relations problématiques.

HÉLOÏSE CONÉSA ■ «LA PHOTOGRAPHIE CONCRÈTE, UNE ENTRÉE DANS LA MATIÈRE DE LA PHOTOGRAPHIE»

Cet article aborde la photographie concrète dans ses liens avec l'abstraction, sous le prisme de la matérialité, une matérialité qui prend acte d'un glissement de la photographie du concret au concret de la photographie. Dès lors, la matière photographique peut être tour à tour appréhendée comme médium, matrice de l'Histoire et processus.

MICHELLE DEBAT ■ «LA PHOTOGRAPHIE À L'ÉPREUVE DE L'ABSTRACTION»

L'objet de ce texte est de contextualiser et de mettre en perspective – au regard de l'histoire de l'art, de l'esthétique et de l'histoire de la photographie – la relation que la photographie a pu entretenir avec l'abstraction. Pour cela, nous partirons de l'histoire technique et scientifique de la photographie en articulant notre réflexion sur les notions que les essais, les expérimentations et enfin les expériences ayant jalonné l'histoire de la photographie auront contribué à réactiver dans le dialogue ou la dichotomie entre représentation et reproduction, art figuratif et art non mimétique, image et objet, modèle et diagramme. Ce texte est ainsi l'occasion de repenser la question de l'« autonomie » de la photographie par rapport aux autres arts – à commencer par la peinture.

AUDREY ILOUZ ■ «NATHALIE DELBARD, ABSTRACTION ET SPATIALISATION DANS LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE»

Cet entretien fait suite à la table ronde « L'abstraction comme levier esthétique pour sortir de l'image » qui s'est tenue pendant la journée d'étude « La Photographie à l'épreuve de l'abstraction » à Rouen, le 28 octobre 2020, et qui réunissait les artistes Grégory Chatonsky et Constance Nouvel, les historiens de l'art Erik Verhagen et Nathalie Delbard ainsi que la commissaire Audrey Illouz. L'entretien revient sur les relations entre post-photographie et abstraction et leurs implications techniques, esthétiques, politiques et sociales.

CALYPSO LEGENDRE ET LISE SAGNES ■ «CARLA GANNIS, AVATARS ET CABINETS DES MERVEILLES» ET «JULIEN LOMET, RÉALITÉ VIRTUELLE ET INCORPORATION»

Calypso Legendre et Lise Sagnes ont mené une série d'entretiens avec des artistes utilisant la réalité virtuelle dans leurs œuvres. L'objectif de cette recherche engagée au sein du DNSEP « Numérique » de l'ESADHaR (Le Havre) est de tracer une cartographie des usages et des potentialités créatives de cette « nouvelle technologie ». Les deux entretiens reproduits ici (« Carla Gannis, avatars et cabinets des merveilles » et « Julien Lomet, réalité virtuelle et incorporation ») prennent place au sein d'un corpus qui comporte à ce jour une trentaine d'entretiens réalisés depuis fin 2021.

MARC LENOT ■ «L'ABSTRACTION RÉTINIENNE»

La rétine est-elle un instrument photographique ? L'image (prétendument) fixée sur la rétine d'un mort, dénommée optogramme, fut identifiée par des chercheurs dans la seconde moitié du XIX^e siècle, puis utilisée par la police pour tenter d'identifier des meurtriers. Or les rares images obtenues par ce procédé sont, sinon abstraites, en tout cas fort éloignées d'une quelconque représentation de la réalité. Non seulement on peut considérer les optogrammes comme des photographies abstraites, mais, de plus, leur obtention fait appel à un inconscient rétinien, une abstraction de la vision.

JULIE MARTIN ■ «DES PHOTOGRAPHIES DOCUMENTAIRES ABSTRAITES : UN APPARENT PARADOXE»

De façon surprenante, certaines œuvres à dimension documentaire sont des photographies abstraites ou des images « réduites » à des aplats colorés. En rompant avec la figuration, les artistes qui les produisent paraissent proposer un vide, une désaturation temporaire au sein du flux incessant des images. Toutefois, avec ce choix radical, ils ne renoncent pas à documenter le monde, mais entreprennent plutôt d'identifier ce qui fait filtre ou écran à notre perception des représentations et du réel. Ils semblent tenter de montrer comment la fabrique de l'information, et plus particulièrement des images, est conditionnée par des systèmes de pensées.

SIMON ZARA ■ «L'ABSTRACTION GÉNÉRATIVE. JOUER CONTRE ET AVEC LES PROGRAMMES DES RÉSEAUX NEURONAUX»

Depuis que Google a publié le code *open source* de Deep Dream, les expérimentations artistiques mobilisant des réseaux de neurones se multiplient et une tendance à l'hallucination d'images abstraites se dessine, qualifiée ici d'*abstraction générative*. À partir du modèle de l'empathie propre à la théorie de l'art moderne, il s'agira d'évaluer les risques de voir se répéter des procédés d'abstraction normatifs, mais également le potentiel d'aliénation de ces œuvres afin de les envisager comme des expériences esthétiques situées au sein de réseaux sociotechniques plus large et capables d'inquiéter nos conventions perceptives.

CONTRIBUTEUR·RICE·S

MAXENCE ALCALDE

Maxence Alcalde est docteur en art, sciences et technologie des arts (Paris 8), critique d'art et blogueur (*Osskoor.com*). Il enseigne à l'ESADHaR (Le Havre) où il a cofondé la revue *Radial*. Après s'être intéressé aux rapports qu'entretiennent les artistes avec l'institution (*L'Artiste opportuniste*, L'Harmattan, 2010), il consacre désormais ses recherches au discours technocritique dans l'art contemporain ainsi qu'aux expériences numériques dans la création contemporaine et dans les stratégies d'exposition (*Rnumm.com*).

VINCENT BONNET

Diplômé de l'ENS Louis-Lumière en photographie, Vincent Bonnet est enseignant à Aix-Marseille Université (spécialiste de la théorie et de la pratique de la photographie contemporaine), chercheur associé au LESA (Laboratoire d'études en sciences des arts, EA 3274, AMU) ; il est aussi éditeur de création, artiste et photographe. En 2021, il a soutenu une thèse de doctorat en arts plastiques et sciences de l'art intitulé *La photographie contre le monochrome*. Son travail d'artiste est documenté sur le site *Documentsd'artistes*, URL : <www.documentsdartistes.org/artistes/bonnet>.

HÉLOÏSE CONÉSA

Docteure en histoire de l'art de l'université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, ancienne élève de l'École du Louvre et de l'Institut national du patrimoine, Héloïse Conésa est conservatrice du patrimoine en charge de la photographie contemporaine à la Bibliothèque nationale de France depuis 2014. Elle a été commissaire ou co-commissaire de plusieurs expositions, parmi lesquelles : *Dans l'atelier de la mission de la DATAR* (Arles, 2017), *Paysages français, une aventure photographique* (BnF, 2017), *Denis Brihat, de la nature des choses* (BnF, 2019), *Ruines – Josef Koudelka* (BnF, 2020), *La Photographie à tout prix. Une année de prix photographiques à la BnF* (2021), *Ce monde qui nous regarde : les 15 ans de l'agence NOOR* (BnF, 2022). Elle prépare actuellement l'exposition *L'Épreuve de la matière* (BnF, 2023) ainsi que *Noir et blanc, une esthétique de la photographie* (BnF, 2023) et présentera en 2024 la restitution de la grande commande photographique confiée à la BnF par le ministère de la Culture : *Radioscopie de la France des années 2020*.

NATHALIE DELBARD

Nathalie Delbard est professeure en arts plastiques à l'université de Lille, critique d'art et membre du CEAC – Centre d'étude des arts contemporains. Ses recherches dans le champ de la photographie contemporaine portent notamment sur les dispositifs de production, d'exposition et de diffusion de l'image, et leur double inscription dans le champ de l'art et dans l'espace social. C'est dans ce cadre qu'elle a publié, en 2009, un premier livre sur l'œuvre de Jean-Luc Moulène, dont elle poursuit actuellement l'étude (une monographie photographique (1972-2022) consacrée à l'artiste est en préparation). Ses travaux sur les conditions de perception des images l'ont par ailleurs conduite à publier un ouvrage portant sur *Le Strabisme du tableau* (De L'incidence éditeur, 2019). Dans le cadre du programme de recherche *Art et droit*, elle développe également une approche des images à la croisée du juridique, de l'éthique et de l'esthétique.

MICHELLE DEBAT

Michelle Debat est professeure des universités (université Paris 8), agrégée d'arts plastiques et critique d'art (AICA). Fondatrice en 2021 du site de recherche *Actesdart.com*, elle a publié *La Photographie. Essai pour un art indisciplinaire (autoportrait théorique en photographie)*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2020.

CARLA GANNIS

Carla Gannis est une artiste transmédia basée à Brooklyn, New York. Titulaire d'un master en peinture à l'université de Boston, elle enseigne à la Tandon School of Engineering de l'université de New York, dans le cadre du programme de conception et de médias intégrés. Elle explore la sémiotique numérique en questionnant la communication en réseau, l'histoire de l'art à l'ère de Google et la fiction spéculative, pour donner vie à des visions sombres et souvent humoristiques de la condition humaine.

MANON FARGEAT (STUDIO ASPLENIUM)

Diplômée du DNSEP « Design & édition » de l'ESADHaR du Havre, Manon Fargeat développe, à travers ses projets, une réflexion autour du support de communication comme lieu de rencontre. À l'instar d'une metteuse en scène, elle pense l'affiche et l'édition comme des espaces au sein desquels la relation textes/images est étudiée afin de créer un dialogue – entre les éléments, tout d'abord, puis à destination du public auquel ces objets imprimés s'adressent. À travers son rôle de metteuse en pages, elle souhaite faire vivre une expérience tout en s'inscrivant au mieux dans la demande de ses commanditaires.

AUDREY ILLIOUZ

Audrey Illouz est curatrice, critique d'art (*art press*, *Flash Art International*, 02...) et enseignante. Elle a développé un travail curatorial portant sur le médium photographique, sa dimension processuelle et ses détournements. Elle a par ailleurs mené une recherche sur Vito Acconci et le studio Acconci dans le cadre de son travail sur l'art conceptuel et ses prolongements. Elle a été commissaire associée à la Comédie de Caen entre 2015 et 2017 et a dirigé le centre d'art Micro Onde entre 2018 et 2020. Elle a notamment été co-commissaire des expositions *La Photographie à l'épreuve de l'abstraction* (Micro Onde, Frac Normandie Rouen, CPIF – Centre photographique d'Île-de-France, 2020-2021), *L'Image située* (Micro Onde, 2019), *77 Experiment*, *40^e anniversaire du Centre Pompidou* (CPIF, 2017), *L'Apparition des images* (Fondation d'entreprise Ricard, 2013).

CALYPSO LEGENDRE

Calypso Legendre est artiste et diplômée d'un DNSEP en design graphique numérique à l'ESADHaR (Le Havre, 2022). Elle est illustratrice et créatrice de mondes virtuels. Du jardin fantastique aux galeries d'art, en passant par les espaces de jeu ou de méditation, elle travaille depuis quatre ans sur le potentiel thérapeutique et empathique des avatars et des espaces virtuels. Elle mène également des ateliers et présentations de créations virtuelles sur la découverte et l'éducation aux médias immersifs. Voir : <www.instagram.com/aah.calypso>.

MARC LENOT

Marc Lenot (Saint-Étienne, 1948), après des études à l'École polytechnique et au M.I.T. et une carrière d'économiste et de consultant en stratégie, s'est réinventé en critique et historien d'art. Il est, depuis 2005, l'auteur du blog sur l'art contemporain *Lunettes rouges* publié par *Le Monde* : <www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges>. Après un master à l'EHESS, il a soutenu en 2016 une thèse sur la photographie expérimentale contemporaine à l'université Paris 1 ; son livre *Jouer contre les appareils* a été publié en 2017 aux éditions Photosynthèses. Il a été le premier membre « non papier » de l'AICA en France, et le lauréat en 2014 du prix AICA France de la critique d'art. Il vient de publier *Angoisses et désir selon Munch*, aux ateliers Henry Dougier. Il vit entre Lisbonne et Paris.

JULIEN LOMET

Julien Lomet est photographe et artiste chercheur en réalité virtuelle au laboratoire INReV de Paris 8. Depuis 2016, il crée des œuvres immersives et interactives, interrogeant la relation entre la peinture du XIX^e siècle et les technologies immersives. Il travaille actuellement sur la collaboration dans les méta-environnements et l'implication des spectateur·rice·s créateur·rice·s sur le paysage interactif.

JULIE MARTIN

Julie Martin est docteure en sciences de l'art. Ses recherches portent sur les pratiques artistiques documentaires à l'ère d'internet. Elle est chercheuse associée au laboratoire Lettres, langages et arts LLA-CREATIS (université Toulouse – Jean-Jaurès). Elle a été boursière au centre allemand d'histoire de l'art dans le cadre du projet annuel 2019-2020 intitulé *Art et nouveaux médias*, sous la direction de Thomas Kirchner et André Gunthert. Parallèlement à ses activités universitaires, elle est critique d'art et commissaire d'exposition.

LISE SAGNES

Lise Sagnes est artiste et diplômée d'un DNSEP en design graphique numérique à l'ESADHaR (Le Havre, 2022). Elle se définit comme « une vadrouilleuse du virtuel » qui explore les cheminements de la réalité virtuelle et des monstres qui tapissent ses recoins. Ses explorations portent sur l'association des pratiques plastiques à celles du numérique afin de brouiller les frontières entre réel et virtuel. Elle anime également plusieurs workshops destinés à initier des élèves aux outils et aux problématiques de la VR. Voir : <www.instagram.com/lili_sagnes>.

VÉRONIQUE SOUBEN

Historienne de l'art spécialisée dans l'art contemporain, Véronique Souben a dirigé de 2010 à 2022 le Frac Normandie Rouen où elle a initié de nombreux projets autour de la photographie : monographies consacrées à Daren Almond, Geert Goiris, Anne Collier, Gilles Saussier, Isabelle Le Minh, colloques internationaux, publications et expositions thématiques explorant les rapports entre photo et dessin, la notion de territoire, de série, la question de l'enseignement et le concept d'abstraction. Elle travaille aujourd'hui en tant qu'auteure et commissaire indépendante.

SIMON ZARA

Simon Zara est artiste-chercheur, doctorant à l'université de Lille et enseignant en arts visuels à l'université de Strasbourg. Ses recherches portent sur la vision et les milieux visuels dans lesquels nous naviguons quotidiennement, et plus spécifiquement sur le phénomène de circulation des images informé par les pratiques artistiques contemporaines. Il est chercheur associé au Centre d'étude des arts contemporains (ULR 3587) et à l'ACCRA (« Approches contemporaines de la création et de la réflexion », UR 3402), et coordinateur de l'axe « Pratiques et politiques visuelles » au sein du groupe de recherche « Cultures visuelles » de l'université de Strasbourg.

▪ Directrices de publication : Ulrika Byttner & Marie-Josée Ourtilane (ESADHaR) ▪ Rédacteur en chef : Maxence Alcalde maxence.alcalde@esadhar.fr (ESADHaR) ▪ Rédactrice invitée : Véronique Souben, historienne de l'art et commissaire d'exposition ▪ Comité scientifique : Arnaud François (ENSA Normandie), Jérôme Glicenstein (université Paris 8), Laurence Mathey (université Le Havre-Normandie), Anne Lise Worms (Normandie université). Corrections : Anne-Laure Blusseau ▪ Design graphique : Studio Asplenium

▪ Ce numéro 5 de *Radial* a été conçu dans le cadre de la journée d'étude « La Photographie à l'épreuve de l'abstraction » organisée par l'ESADHaR-Campus de Rouen et le Frac Normandie Rouen, le 28 octobre à l'auditorium H2o – 76000 Rouen (URL : www.youtube.com/playlist?list=PLPGm8hpJlMEoOeaQNsS-2frxX_tUIDd5SO). Cette initiative s'inscrivait dans le cadre de l'exposition *La Photographie à l'épreuve de l'abstraction* organisée par le Frac Normandie Rouen (11 septembre – 6 décembre 2020), Micro Onde, centre d'art de l'Onde (19 septembre – 21 novembre 2020) et le Centre photographique d'Île-de-France (26 septembre – 13 décembre 2020). Commissaires : Véronique Souben, directrice du Frac Normandie Rouen ; Nathalie Giraudau, directrice du CPIF ; Audrey Illouz, responsable du centre d'art de l'Onde.

▪ Remerciements aux intervenants de la journée : Michelle Debat (professeure des universités), Juliana Borinski (artiste), Andrian Sauer (artiste), Florian Ebner (chef du cabinet de photographie, Centre Pompidou), André Rouillé (historien et théoricien de la photographie), Sarah Ritter (artiste), Mustapha Azeroual (artiste), Luce Lebard (historienne de la photo et commissaire), Julie Martin (chercheuse, enseignante et commissaire), Héloïse Conésa (conservatrice Photographie contemporaine à la BNF), Grégory Chatonsky (théoricien, artiste), Erik Verhagen (critique d'art et maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université de Valenciennes), Nathalie Delbard (professeure en arts plastiques à l'université de Lille, chercheuse au sein du CEAC et critique d'art), Audrey Illouz (critique d'art et commissaire).

▪ *Special remerciements*, pour leur aide à la réalisation de la journée d'étude, aux équipes du Frac Normandie Rouen, de Rouen métropole H2o et de l'ESADHAR.

▪ Toutes les URL et adresses électroniques citées ont fait l'objet d'une vérification au moment de l'édition du présent volume.

▪ Impression : achevé d'imprimer sur les presses de Stipa à Montreuil ▪ ISSN : 2678-3185 ▪ Dépôt légal : mai 2023.

▪ Papiers : Cyclus offset blanc 70g/m² et Fedrigoni Brossulin XT Tela bianco 210g/m².

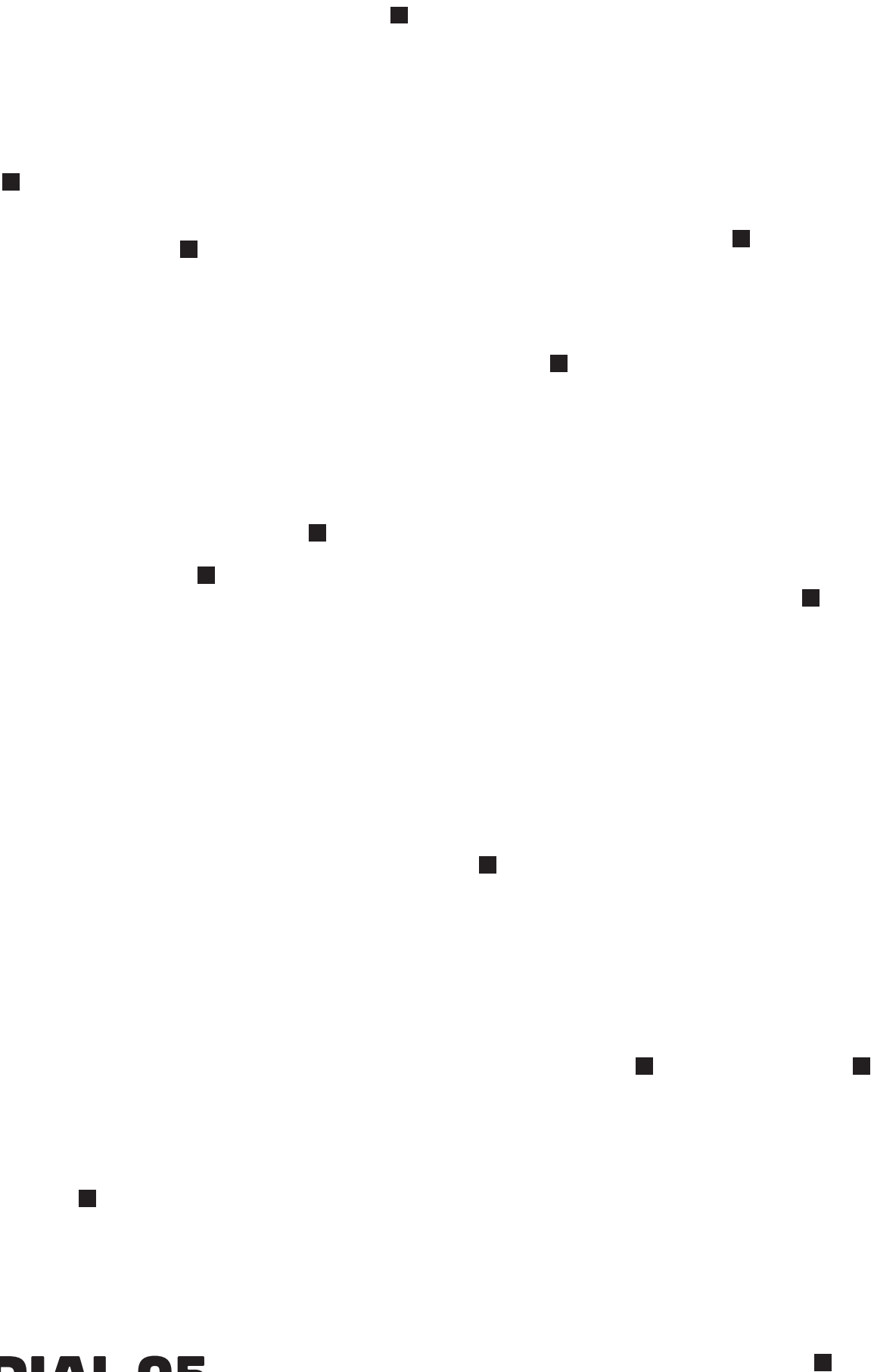
▪ Typographies : Venus+ de U+270D (EESAB-Rennes), Oso Serif Variable de Robert Slimbach (Adobe Originals).

▪ Partenaire : ESADHaR Recherche, ESADHaR, ENSA Normandie, Métropole Rouen-Normandie, Ville du Havre, Ville de Rouen, ministère de la Culture, Région Normandie, Normandie Université, Radian.

▪ Retrouvez l'actualité de la revue *Radial* ainsi que les anciens numéros en accès libre sur le site Esadhar.fr, sous l'onglet « Recherche ». ▪ Numéros déjà parus : « En finir avec le post-internet », *Radial* n° 1, 2018. ▪ « L'image sans qualités », *Radial* n° 2, 2019. ▪ « La frugalité », *Radial* n° 3, 2020. ▪ « Les arts de l'architecture », *Radial* n° 4, 2022.

▪ Prix de vente : 10 euros.

RADIAL 05



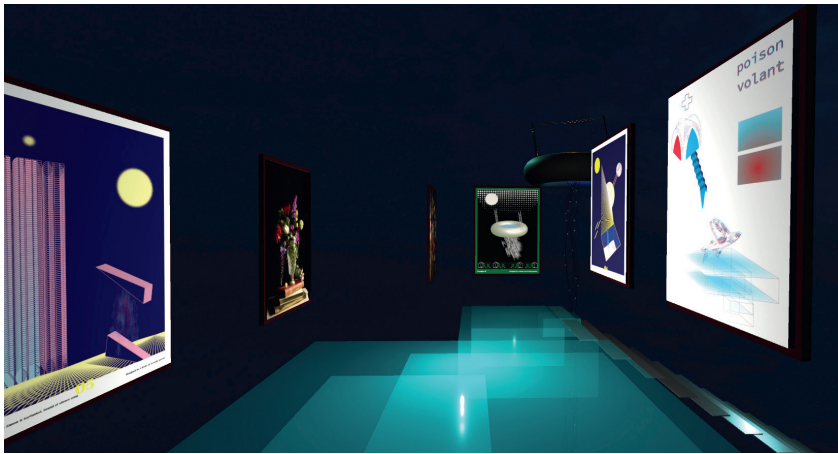
■ *Radial* est une revue de recherche à comité scientifique fondée par l'École supérieure d'art et design Le Havre-Rouen (ESADHaR) en 2018. *Radial* a pour ambition de publier des recherches transdisciplinaires mêlant théorie et pratique concernant les arts plastiques, l'architecture, la création littéraire et le design graphique. Pour chacun de ses numéros, *Radial* publie un appel à contributions autour d'une thématique (disponible sur www.esadhar.fr ainsi que sur les réseaux habituels de la recherche), des articles émanant des doctorant-es du programme *Radian*, ainsi que des « *varia* ».

Chaque numéro est aussi un objet unique, fruit d'une réflexion graphique, confié à un-e jeune diplômé-e du parcours « Design Édition » de l'ESADHaR.



10

9



11

12



13